الأعمال الكاملة للناقد السينمائى

سامى السلامونى



إعداد : يعقوب وهبى

الجزء الثانى ١٩٧٦-١٩٨٢

اهداءات ٢٠٠٣
الهيئة العامة لقصور الثقافة
القاهرة

آفاق السينما

١٥

الأعمال الكاملة للناقد السينمائى

سامى السلامونى

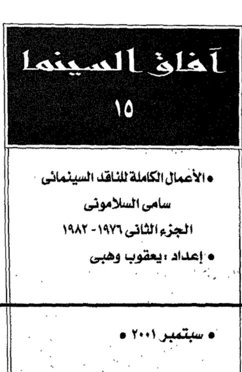
الجزء الثانى ١٩٧٦-١٩٨٢

إعداد : يعقوب وهبى



الهيئة العامة لقصور الثقافة

آفاق السينما



آفاق السينما
١٥

• الأعمال الكاملة للناقد السينمائى
سامى السلامونى
الجزء الثانى ١٩٧٦ - ١٩٨٢
• إعداد : يعقوب وهبى

• سبتمبر ٢٠٠١ •

المراسلات : باسم مدير التحرير
الهيئة العامة لقصور الثقافة
١٦ أ ش أمين سامى - قصر العينى
رقم بريدى : ١١٥٦١

الفهـــرس

صـورة الغـلاف : مـحـمـود المليـجى وعـزت العـلايلى وعلى الشـريف فى لقطة من فـيلم «الأرض»
إخراج يوسف شاهين ١٩٧٠

شكر واجب واعتراف بالجميل

تتقدم إدارة النشر بالهيئة العامة لقصور الثقافة وهيئة تحرير سلسلة «آفاق السينما» الصادرة عنها، بخالص الشكر والامتنان للسادة أفراد أسرة الناقد السينمائى الراحل سامى السلامونى، لموافقتهم الكريمة على نشر «الأعمال الكاملة للناقد السينمائى سامى السلامونى» بأجزائه المختلفة، مع تنازلهم عن جميع الحقوق المتعلقة بنشر المقالات التى كتبها هذا الكاتب والناقد والمخرج السينمائى طوال فترة ممارسته لنشاطه الأدبى والفنى. وهم بهذا التنازل الكريم يشاركوننا الرأى فى أهمية نشر كتابات الزميل الراحل سامى السلامونى وتسهيل تداولها بين الأجيال المتعاقبة من المهتمين، حتى تسهم فى توثيق وتحليل وتقييم الأفلام السينمائية التى تناولتها هذه المقالات، وحتى تكون نموذجاً بارعاً لمن يريد أن يستفيد بما ورد فيها من آراء متميزة ومعلومات دقيقة، وقدوة قيمة لمن يريد أن يقتدى بها، كتبها ناقد يعتبره بعضنا أهم نقاد السينما فى مصر حتى تاريخنا هذا.

وأخيراً نخص بالشكر الأستاذ حمدى السلامونى المحامى شقيق الناقد الراحل الذى قدم لنا إقرار التنازل باسمه وباقى أشقائه وأفراد أسرته، ونحن بدورنا ننشر صورة هذا الإقرار فى الصفحة المقابلة، ونكرر شكرنا على هذا الإسهام.

هيئة تحرير

سلسلة «آفاق السينما»

حمدي السلاموني
المحامي
٦٥ شارع متري - الحسينية
المنصورة ت ٣٤١٧٠٢

ب. ض. ٢٣٥٩
ملف ١/٥/٧٣٠/٤٦٦/٠٦

بسم الله الرحمن الرحيم

إقرار

أقر أنا / حمدي عبد السلام السلاموني المحامي بالمنصورة
عن نفسي وباقي أسرة وورثة المرحوم / سامي السلاموني
بأننا نتنازل عن حقوقنا المادية والقانونية والمعنوية قبل
هيئة قصور الثقافة فيما يتعلق بحقوق طبع كتاب
[الأعمال الكاملة لسامي السلاموني] بأجزائه المختلفة
ولا يحق لنا مطالبة الهيئة بأية حقوق أخرى تتعلق بهذا
الكتاب في الحال أو الاستقبال.
ونحن نشكر للهيئة جهودها في تجميع وطبع وتوزيع
الكتاب المشار إليه.
على أن ينوه في صدر الكتاب تنازل الأسرة
عن حقوقها المادية والقانونية مساهمة منها في
هذا الجهد المشكور
وهذا إقرار مني وعن باقي أفراد
الأسرة بهذا التنازل

٢٠٠١/٧/١٤

المقر بما فيه
حمدي عبد السلام السلاموني
المحامي وشقيق المرحوم سامي السلاموني
٢٤١٠٤

أفلام عام : ١٩٧٦

«بديعة».. تراجيديا النجمة!!!

لا أعتقد أن هناك جدوى من سؤال حسن الإمام عن معنى اهتمامه الشديد بتقديم قصص حياة الراقصات.. فهذا موضوع ممل جداً تكرر طرحه باستمرار حتى أصبح مجرد مناقشته سخيفاً جداً.. والرجل من ناحيته لا يهتم كثيراً أو قليلاً بكلام النقاد أو حتى المتفرجين الجيدين.. فهو يملك أسلوبه ورؤيته للحياة كما يملك جمهوره الخاص الذى يقبل بالفعل على أفلامه بالطوابير ويخرج لسانه لكل نقاد العالم..

القضية الجديرة بالمناقشة الآن هى المستوى الفنى نفسه لأفلام حسن الإمام.. فإذا كان مقدراً عليه وعلينا أن نتابع التاريخ السرى لكل راقصات مصر منذ بدء الخليقة وحتى اليوم.. فإن كل ما بقى لنا هو أن نرى كيف يقدم المخرج عالمه الأثير هذا.. وهل يجد الجديد ليقوله كل مرة.. وهل يتقدم حتى على المستوي التكنيكى نفسه من فيلم لآخر أم يحدث العكس، ويواجه المخرج بالضرورة مأزق التكرار والإفلاس؟

فى تصورى أن هذا بالتحديد هو ما حدث فى **«بديعة مصابنى»** الذى حاول منتجوه أن يكرروا نجاح **«بمبة كشر»**، ولكنه جاء فشلاً ذريعاً يؤكد أن المسألة ليست مجرد راقصة وكباريه وسلسلة من الأغانى والرقصات.. وأنه حتى حسن الإمام نفسه لا يستطيع أن يصبح «ماركة مسجلة» للنجاح المضمون دائماً بهذه المواصفات التى يتصور البعض أنها المفتاح الوحيد لجيب الجمهور..

من معلوماتى المحدودة وقراءاتى عن عصر «بديعة مصابنى» الذى ليس بعيداً تماماً.. أستطيع أن أقول إنه كانت هناك مادة خصبة لفيلم جيد.. وكان يمكن صنع نسيج غنى ومتكامل من الخطوط الاجتماعية فى مصر تلك الفترة - فترة الحرب

الثانية وما قبلها وما بعدها - حيث ظهرت طبقة كاملة من أغنياء الحرب والاقطاعيين وأصحاب الثروات مجهولة المصدر.. وحيث حدث نوع من التمزق الفكرى والأخلاقى مرتبط بالحرب.. كان طبيعياً أن يزدهر معه نوع «الفن» الذى تقدمه بديعة مصابنى.. وأن تصير صالتها الشهيرة مركزاً لتجمع طبقة كاملة وتجسيداً لنوع الفن السائد مع أخلاقيات الحرب من ناحية.. ومع التكوينات الاجتماعية والاقتصادية والفكرية من ناحية أخرى.. فإذا استطاع سيناريو جيد أن يجدل هذه الخطوط العامة شديدة الخصوبة والأهمية فى تركيب المجتمع المصرى فى تلك الفترة.. مع الخطوط الخاصة لحياة وعمل بديعة مصابنى نفسها.. وقصة صعودها إلى قمة الحياة الفنية والاجتماعية فى مصر.. ثم سقوطها التراجيدى الفاجع إلى لحظة موتها شبه مفلسة فى لبنان.. كل هذه الخطوط يمكن أن تصبح فى يد سيناريست جيد عملاً سينمائياً رائعاً.. يعطى كل المادة التي يحبها حسن الإمام ويحلم بها.. المواقف الميلودرامية.. جو الصالات والكباريهات.. الفرصة الهائلة لتقديم حشد من الأغاني والرقصات.. العلاقات الشخصية لبديعة مصابنى سواء مع واحد من أعظم فنانى تلك الفترة نجيب الريحانى أو غيره من ساسة وأثرياء وبورجوازية مصر.. ولكن هذا «الشيء» الذى رأيناه على الشاشة على مدى ساعتين من الرقص والضجيج أخذ من هذا كله سطحه الخارجي الرخيص.. ومر على كل الأشياء بسرعة واستخفاف شديدين.. ولكن فى عزلة كاملة عن هذا المجتمع الصاخب الذى تحدثنا عنه.. وكأن بديعة مصابنى هذه كانت مجرد دمية محصورة فى ديكور فقير يدخل الآخرون حياتها ويخرجون منها ببساطة وتسطيح وبلا أى محاولة لتعميق أو لدراسة كل الظروف العامة والشخصية التى صنعت صعودها وهبوطها..

لقد كان واضحاً أن كل ما استثار حسن الإمام فى الموضوع أنه وجد فيه مجرد فرصة «لترقيع» عدد من الرقصات والأغانى فى عدد من المشاهد الميلودرامية الساذجة وبلا أى علاقة درامية أو فنية بين الاثنين.. فليس هناك خط درامى على الإطلاق.. بحيث نحس فى النهاية أننا لسنا أمام «فيلم» بقدر ما هو مجرد مشاهد متتابعة بل ومتنافرة أحياناً.. إنه فيلم من عدة فقرات لا يربطها خيط ما.. لأن مادة السيناريو رديئة جداً، وفقيرة من ناحية.. ولأن المونتاج سيء جداً من ناحية أخرى.. يفتقد عناصر الربط الأساسية والمنطقية بين مشهد وآخر.. ويفتقد الإحساس بعنصر الزمن وبعنصر التتابع.. ويترهل فى يد المونتير إلى حد يدفع المشاهد إلى التثاؤب

والرغبة فى انتهاء هذه «المسألة» كلها بسرعة.. ولعلها أول مرة يواجه فيها حسن الإمام مأزقاً كهذا يفلت فيها منه الجمهور الذى يحب هذا النوع من أفلام الراقصات.. ويستطيع أن يذهب بنفسه إلى دار السينما ليسمع الجمهور وهو يتململ ويسخر من كل شىء ويزهق شديد..

من الواضح أن حسن الإمام لم يحب هذا الفيلم.. وإنه نفذه باستهتار أو باستعجال أو «بقرف» شديد.. إن مستواه حتى فى تنفيذ الرقصات والأغانى التى اشتهر بها مستوى ردىء تماماً.. إنه يحشد الكمية الهائلة المعروفة من الراقصات لتهز كل منهن لحمها على حدة.. بلا أى إحساس بالحركة ولا بالموسيقى.. فكل شىء فقير جداً ومفتعل.. مع أن ما نسمعه عن بديعة مصابنى أنها كانت تحشد فرقاً كاملة – أجنبية أحياناً – من الراقصات والأغانى الجيدة التنفيذ على الأقل.. ولكنا لا نحس بجو «صالة بديعة» بفخامتها وإبهارها وملابسها وألوانها.. كما لا تحس بجو الصالة نفسه حيث الأثرياء والصعاليك والمغامرين وجو الصراع المادى والجنسى والعاطفى الذى ارتبط بهذه الصالة.. واكتفى الفيلم من هذا كله بشخصية إسماعيل بك طلبه (كمال الشناوى) الذى تفرغ تماماً لملاحقة بديعة.. ولمجرد أن ينتهى منهاراً مفلساً بشكل أقرب إلى الكاريكاتير.. وحتى اتصال بديعة بالسفارة البريطانية وتعاونها معها لتقديم استعراض يسخر من المحور.. يقتصر على مشهد حوارى ركيك، ثم لا نرى حتى هذا الاستعراض بعد ذلك.. أما قضية ببا عز الدين وصعودها الغريب على كتفى بديعة لدرجة استيلائها على الصالة.. فإنه يتم بشكل «قدرى» لا تفهم فيه أسباب هذا الصعود المفاجئ.. لأن المخرج اكتفى من هذا الخيط بمجرد رقصات نبيلة عبيد وكلمتها التاريخية: «اديله!» التى ستكون بلاشك قنبلة الموسم!

ولكن ما لا يمكن اغتفاره فى الفيلم هو هذا التسطيح الشديد لشخصية فنان عظيم مثل نجيب الريحانى.. يظهر بهذا الشكل الهزيل كمجرد شخصية ثانوية ملحقة بالسيدة بديعة.. ولكن ليس هذا غريباً بالنسبة لفيلم يقدم فناناً عظيماً آخر هو بديع خيرى كمجرد شخصية كوميدية بدينة بلهاء ولسانه «ألدغ».

ومن العبث بالطبع مناقشة التنفيذ الميكانيكى السىء الذى يحصر حسن الإمام نفسه فيه فى زوايا ضيقة خاطئة وبافتقاد كامل للذوق الشكلى والتكوين والألوان والديكور فى موضوع يعتمد أساساً على الإبهار الشكلى على الأقل.. مادام

مستحيلاً أن يحقق العمق الموضوعى.

ومن العبث أيضاً أن نناقش ابن حسن الإمام كممثل يفتقد أبسط مقومات الممثل الشكلية والفنية معاً.. ولكن على حسن الإمام نفسه أن يذهب إلى الصالة أيضاً ليرى كيف يسخر الناس من ابنه طول الوقت.. وليقتنع أنه ليس إلهاً قادراً على صنع المعجزات وفرض اكتشافاته الأثرية على البشر..

ولكن ما لا يمكن غفرانه هو موافقة ممثلة عظيمة مثل نادية لطفى – شفاها الله – على الاشتراك فى فيلم كهذا لا تستطيع فيه الرقص والغناء ولا حتى التمثيل.. ولأنها ممثلة جيدة وإنسانة تحمل أعماقاً مختلفة تماماً عن هذا العالم الذى تدرك تماماً إنه ليس عالمها.. فربما أصابها الإنهيار العصبى.. لأنه أصابنا نحن أيضاً لمجرد المشاهدة!

مجلة «الإذاعة» ١٩٧٦/٢/٧

«الكرنك» ما هى القضية؟

رغم أن شيئاً مما يرويه فيلم **«الكرنك»** لم يحدث لى شخصياً فقد أحسست فى بعض مشاهد الفيلم بالقشعريرة تهز بدنى.. وكنت أعلم أنها «سينما».. وأن مهنتى هى أن أشاهد السينما.. ودربت نفسى على أن أتعامل مع الأفلام بعقلى البارد وليس بعواطفى.. فأنا أعرف جيداً كيف يصنعون الأفلام.. وأن المسألة كلها تمثيل فى تمثيل.. ومع ذلك فقد أحسست بأن كل ما يحدث فى هذا الفيلم كان حقيقياً.. وأصابنىَ الرعب بالفعل مما يمكن أن يحدث للناس عندما يقولون: لا.. ولكن المأساة المضحكة أن الشبان الثلاثة فى فيلم «الكرنك» لم يقولوا حتى لا.. بل قالوا نعم للثورة ومن البداية.. بل كان ثلاثتهم أعضاء فيما سمى حينذاك بمنظمة الشباب.. وتعلموا بالمجان بفضل الشعارات المطروحة.. ولم يكن ممكناً لولا هذا أن يخرجوا من أعماق المستنقع إلى الجامعة.. ماذا كان الخلاف إذن!

لقد كان خلاف هؤلاء الشبان الثلاثة مع الثورة هو خلاف جيلنا كله معها.. ونحن نستطيع أن نتحدث باسم جيلنا وحده.. نحن الذين نشأنا مع الثورة وكنا نحلم بها حتى فى أيام مراهقتنا بالعدل والحرية.. ولم نكن نملك شيئاً لتأخذه منا.. فلم نكن اقطاعيين ولا رأسماليين ولم تفرض الحراسة على كوخ يملكه أجدادنا لأننا لم نكن نملك حتى هذا الكوخ.. وظللنا نصفق بجنون لكل ما كان يحدث فى السنوات الأولى.. فما الذى حدث إذن لكى نجد أنفسنا فى الجانب الآخر؟

إن مشكلتنا أننا لم نكن فى أى جانب آخر.. فلا يمكن أن يصدق أحد أن جيلنا يمكن أن يكون فى الجانب المضاد للثورة.. ولكنا كنا فقط – ومازلنا – فى الجانب المضاد لما كان يحدث.. وهذا ما لا يريد أحد أن يفهمه ببساطة وسط كل الضجيج الذى يحدث الآن دون أن يقول أحد شيئاً واحداً مفهوما.. لقد كان الشبان الثلاثة فى

«الكرنك» يقولون نعم للثورة بكل تأكيد.. ولكنهم كانوا يقولون «نعم» مختلفة عن «نعم» الأخرى الجاهزة التى كانت تريدها الأجهزة من كل الأصنام التي كانوا يريدونها مجرد أرقام تهتف وتصفق كالحيوانات التي تصنع الدوى.. لقد كانت «نعم» الشباب مرفوضة لأنها كانت «نعم» مفكرة ومصحوبة أحياناً بمحاولة التساؤل.. ولذلك فإن تهمة الشبان الثلاثة فى «الكرنك» رواية نجيب محفوظ وفيلم على بدر خان معاً ليست مفهومة.. فلا أحد يدرى ماذا كانت جريمتهم بالتحديد.. لا هم.. ولا حتى الأجهزة التي اعتقلتهم.. ومن هنا جاءت النكتة.. أنهم اعتقلوا مرة بتهمة الشيوعية.. ومرة بتهمة الإخوان المسلمين.. ولقد كان هذا يحدث حقيقة.. وهو ما يرفض البعض أن يعترفوا به الآن.. وكانت هذه النتيجة الطبيعية المتوقعة عن أجهزة لا تعرف هويتها السياسية ولا الاجتماعية بالتحديد.. وزعامات لا تحمل فكراً واضحاً ولا خطاً ولا تعرف ماذا تريد أن تصنع بالناس سوى أن تحكمهم وأن يصمتوا.. وأن تذهب بهم من اليمين إلى اليسار وبالعكس.. ثم أن تحاول أن تبقى بين هذا وذاك وتلعب لعبة التوازن على كل الحبال فيما تصورته عبقرية مبتكرة يمكن أن تستمر إلى الأبد مادامت تعطيها القوة العمياء.. وكان طبيعياً أن ينهار كل هذا وأن تجيء كل الهزائم والكوارث على كل المستويات.. ومن أجل أن يدارى الجلادون هزائمهم وخواءهم الفكرى والمبدئى وفسادهم الذى ليس له مثيل.. كان لابد أن يدفع هؤلاء الشبان الثلاثة مع آلاف غيرهم.. ولكن النكتة الأخرى أنهم كانوا يتصورون أن هذا يمكن أن يستمر..

وفيلم «الكرنك» ببساطة يقول شيئاً من هذا.. وبصرف النظر عن كيف يقوله ولصالح من فإن السؤال المهم هو: هل كان هذا يحدث أم لا؟.. وهل يمكن لأجهزة فاسدة ومهترئة ومهزومة وخالية من الفكر والمبدأ والهدف الواضح أن تفعل هذا بالناس فى غيبة أية حرية أم لا؟.. هل كانت هذه هى طبيعة هذا النظام أم لا؟

إن بعض المثقفين والعباقرة المتشنجين يرفضون هذا الفيلم لأسباب لو سألتهم عنها لعجزوا عن الإجابة.. لأنهم لم يجرؤوا على أن يقولوا أنهم يخلطون كل الأشياء فى سلة واحدة.. وأنهم مستعدون لرفض فيلم يكشف جزءاً من نظام إرهابى فاسد ومستعدون حتى لحملة الجلادين من أجل الآلهة أو الأصنام الوثنية التى صنعوها بأنفسهم ليعبدوها ومازالوا يعبدونها حتى بعد أن أكلوها وأكلتهم..

إن الأفكار السياسية التي يثيرها فيلم «الكرنك» أكبر وأعمق من الأفكار

السينمائية نفسها.. وبعض الذين يرفضونه يفعلون ذلك لمجرد أن البعض الآخر يؤيدونه.. ولكن قيمة الفيلم نفسه كعمل سينمائى وكوثيقة سياسية عن تاريخ مصر القريب جداً تضيع وسط تشنجات الطرفين.. ولم يسأل أحد نفسه: هل يقول الفيلم شيئاً حقيقياً أم لا.. هل كان هذا يحدث أم لا؟..

لست أزعم أننى كنت بطلاً أو شهيداً يوماً ما.. ولم أتشرف حتى الآن بدخول أى سجن ليلسعنى كرباج أو لينهشنى كلب.. ومع ذلك فأنا كمصرى عادى جداً أعرف جيداً أن هذا كان يحدث.. بل إنه واحد على ألف مما كان يحدث.. ولكنى أضع هذا كله فى إطاره الصحيح.. فلقد كان هذا نتيجة وليس سبباً.. والسبب هو فى تركيب هذه الأجهزة التي كان يستخدمها هذا النظام الذى كان يصنع أى شىء بالناس الذين ألغى حريتهم وآدميتهم وفى غيبة أية ضوابط إلا حماية الرجل الواحد.. إن هذه هى النتيجة الطبيعية لغيبة الديمقراطية و«الغاء» الشعب بمرسوم لا يكلف أحد نفسه حتى بنشره فى «الوقائع المصرية».. فما هى القضية؟

فى الفيلم طبعاً أخطاء فى تركيب السيناريو وتنازلات ومساومات.. ولكن أين هو الفيلم الذى يخلو من هذا فى العالم كله.. أن المهم فى قيمة أى فيلم هو في القضية الأساسية التى يثيرها والتى يدفع الناس للتفكير فيها بعد مغادرتهم دار السينما.. و«الكرنك» فيلم شجاع من هذه الزاوية.. ولا يعنينى كيف سيفسره هذا الشخص أو ذاك لحسابه فليس هذا مبرراً لإجهاض القضية التى يثيرها ورفض الحقيقة التي ينبشها لأن البعض لا يريدون الاستيقاظ عليها لأنها تخدش تصوراتهم المقدسة..

ثم هو فيلم جيد أيضاً على المستوى السينمائى وفى إطار السينما المصرية كلها.. ومخرجه على بدرخان يؤكد به ليس فقط إنه خطوة أكبر بعد فيلمه الأول **«الحب الذى كان»** بل أنه مخرج متمكن جداً من أدواته السينمائية.. وأن قدراته أكبر بالتأكيد من القليل جداً الذى قدمه حتى الآن.. وقد نجح فى تناول موضوع بالغ الصعوبة.. بل أن ما بهرنى فيه قدرته على خلق «الجو» الخانق المتوتر المشحون بالرعب والكآبة وهو ما لا يقدر عليه إلا مخرج كبير.. وفى تقديرى الشخصى أن على بدرخان هو أهم مخرج شاب قدمته السينما المصرية الجديدة بعد ممدوح شكرى.. وهو يستخلص من ممثليه جميعاً أفضل مستوياتهم.. سعاد حسنى التى تؤكد قدرتها على تغيير جلدها من فيلم لآخر.. والتى تخرج من مرحلة «السندريللا» التى يبيعون رقصها وغناءها إلى مرحلة «الممثلة» والتى تجسد هنا شخصية زينب دياب كما لا يمكن تصورها إلا

هكذا.. خاصة فى أدائها الجيد لإنكسار ما بعد الاغتصاب.. بينما يقدم نور الشريف أفضل أدواره على الإطلاق مما يجب أن يكون بداية جديدة تماماً لهذا الممثل الموهوب.. أما محمد صبحى فهو اكتشاف هائل بلا شك بوجهه شديد التمييز وقدرته الفائقة على التعبير.. وإن كان هذا نفسه ما يفرض عليه أن يلعب شخصيات مركبة تركيباً خاصاً..

وبعد.. أرفعوا أيديكم عن «الكرنك» أيها السادة «الواعون» أكثر من اللازم.. فأين كان وعيكم عندما كان هذا يحدث..؟ أنتم تعرفون أنه حقيقى.. ألم يحدث لكم أيضاً؟

مجلة «الإذاعة» ١٩٧٦/٣/٢٠

«مولد يا دينا»

أخيراً.. فيلم استعراضى فعلاً

كان ما يسمى بالفيلم الغنائى أو الاستعراضى مشكلة دائماً فى السينما المصرية.. فهى سينما لم تخل أبداً من الأغانى والرقصات.. بل أنها سينما قامت فى الجزء الأساسى من بنائها وعبر تاريخها كله على عدد كبير من المغنين والراقصات قدموا النسبة الهائلة من حجم إنتاج السينما المصرية كله.. ويمكن تخيل فداحة هذه النسبة لو حذفنا أفلام عبد الوهاب وأم كلثوم وفريد الأطرش وأسمهان وليلى مراد ومحمد فوزى وشادية وعبد الحليم حافظ من ناحية.. وأفلام تحية كاريوكا وسامية جمال وهاجر حمدى ونبوية مصطفى وزينات علوى وكيتى وليز ولين ونجوى فؤاد وسهير زكى من ناحية أخرى.. لكى نرى ماذا يمكن أن يبقى من السينما المصرية..

إن العشرات القليلة من الأفلام المصرية التى يمكن أن تبقى من هذه الحسبة المخيفة لا يمكن أن تصنع ما يسمى بسينما قومية عمرها نصف قرن.. وحتى هؤلاء الذين حاولوا أن يقدموا سينما مصرية مختلفة: صلاح أبو سيف ويوسف شاهين وكمال الشيخ وتوفيق صالح وعاطف سالم وبركات لم يخل تاريخ واحد منهم من الاستعانة بالرقصة والأغنية فى بناء أفلامهم بحجة الشباك أحياناً أو بحجة النزوة الفنية أحياناً أخرى.. فالرقص والغناء هما أسهل أدوات البيع فى أيدى سينما متخلفة تخاطب جمهوراً متخلفاً.. ولدينا دليلان واضحان فى السينما الهندية والتركية مثلاً..

ولكن المفارقة المدهشة أن السينما المصرية – رغم هذا الكم الهائل من الرقص والغناء – لم تعرف فى تاريخها كله ما يمكن أن يسمى بالفيلم الغنائى

والاستعراضي..

إن بناء الفيلم حول شخصية المطرب لا يصنع فيلماً غنائياً.. كما أن بناءه على شخصية الراقصة لا يصنع فيلماً استعراضياً.. فالمسألة ليست أن تحكى حدوتة عن واحد يحب واحدة لكى نقطع هذه الحدوتة كل خمس دقائق ليغنى هو أو لترقص هى إلى ينتهى الفيلم سواء بالزواج أو بالذهاب إلى القسم!..

الفيلم الغنائى أو الاستعراضى ببساطة - وبلا فلسفة كثيرة - هو الفيلم الذى تصبح فيه الأغنية أو الرقصة جزءاً من تركيبه العضوى.. بمعنى أن كل أغنية أو رقصة تقدم إضافة جديدة إلى تطور أحداثه بحيث لا يمكن الغاؤها دون أن يختل بناء الفيلم كله.. والأسلوب الأمثل بالطبع هو أن يتم سرد الموضوع كله بأسلوب غنائى راقص.. وأفضل مثال لهذا - ربما فى السينما العالمية كلها فى تقديرى الشخصى - هو فيلم «قصة الحى الغربى» الذى أخرجه روبرت وايز وجيروم روبنز الذى كان مسئولاً عن تصميم وإخراج الرقصات وحدها..

وبالنسبة للسينما المصرية مثلاً قدم حسين كمال فيلم **«أبى فوق الشجرة»** الذى حقق نجاحاً كبيراً وغنى فيه عبد الحليم حافظ أغانى كثيرة جداً.. وحشده المخرج بعديد مما يسمى «بالاستعراضات» التي يرقص فيها الشبان والبنات على البلاج وهم سعداء جداً.. وحاول أن يصنع ما يعتبره تجديداً فى أسلوب تقديم الأغانى والرقصات ومع ذلك فلم يكن الفيلم غنائياً أو راقصاً بالمعنى الذى تحدثنا عنه منذ قليل..

ولكن عندما يكرر حسين كمال التجربة فى **«مولد يا دنيا»** فإنه يقترب أكثر مما يمكن أن يكون قصة أو فيلماً استعراضياً حقيقياً.. لأنه يقدم هذه المرة قصة فرقة استعراضية أولاً.. ومن هنا يصبح الغناء والرقص وظيفة طبيعية فى بناء الفيلم أولاً.. ثم لأنه يقيم جزءاً مهماً من مسار «الحدوتة» نفسها على الأغانى والرقصات بحيث لا يكتمل هذا المسار ولا يتطور لو حذفنا هذه الأغانى والرقصات..

إن أغنية عبد المنعم مدبولى مثلاً التى ينعى فيها انتهاء عصره الذهبى «كعربجى حنطور» أمام زحف السيارة ليست مجرد أغنية تقطع الأحداث الدرامية لكى نسعد بصوت مطرب «يشنف أسماعنا» لأن مدبولى ليس مطرباً من ناحية.. ولأن الأغنية تلخص موقفاً درامياً هاماً بالنسبة للفيلم من ناحية أخرى.. وعلى هذا القياس يمكن اعتبار رقصات الفرقة الشعبية جزءاً من تطورها الدرامى الأساسى التى تقدمها

مجموعة من النشالين والمشردين «الغلابة» الذين اضطرتهم ظروفهم الاجتماعية البائسة إلى النصب والسرقة من الفلاحين فى الموالد الأكثر «غلباً» منهم.. ولكنهم تحولوا إلى فنانين عندما عثر عليهم محمود ياسين الفنان الذى استطاع أن يكشف عن مواهبهم الكامنة تحت جلدهم «المقشف» .

إن حسين كمال يعثر إذن على التوظيف الدرامى المبرر للرقص والغناء الجماعى وهو شىء مفتقد ليس فقط فى أفلامنا بل فى حياتنا كلها.. ولكنه لا يستطيع رغم ذلك أن يتخلص من آداء الأغنية الفردية التقليدية عندما يجعل عفاف راضى تغنى لحبيبها إلى جوار شجرة بنفس الأسلوب الذى تغنى به السينما المصرية منذ «ليلى» حتي الآن.. وعذره أنه لا يتصور أن مطربة يمكن أن تمثل فيلماً دون أن تغنى حين تفرح ثم تغنى حين تحزن ثم تغنى وهى تغسل وجهها فى الصباح!

وباستثناء أغنيات عفاف راضى الفردية التقليدية هذه.. وباستثناء هذا الاستعراض الدينى قرب نهاية الفيلم والذى لم يكن له مبرر درامى سوى مجرد النفاق المكشوف والقفز على الموجة فإن كل الرقصات والأغانى الأخرى موظفة دراميا وضمن أسلوب الفيلم كله..

وفى الفيلم الاستعراضى عادة لا يمكن أن تقام قيمة كبيرة لما يسمى «الموضوع» أو الفكرة التى يتناولها الفيلم.. فالشائع فى هذا النوع من الأفلام أن يكون هناك مجرد خيط درامى خافت يصلح وسيلة «لربط» سلسلة من الرقصات والأغانى.. ويعتمد «مولد يا دنيا» بالفعل على مادة درامية ساذجة إلى حد كبير.. مجموعة من الشباب والفتيات تمارس النصب والنشل والسرقة من أجل أن تعيش إلى أن يجىء مصمم رقصات متعلم فيحولهم إلى فرقة استعراضية.. ولكن الأساس الاجتماعى القومى الذى اضطر هؤلاء الشبان الخيرين بطبعهم إلي ممارسة الشر لعدم عثورهم على عمل شريف.. يتحول هنا إلي مجرد نكتة تغرق فى محاولات الإضحاك المستمرة من مجموعة من الممثلين الكوميديين.. ويصبح الفقر الذى يقود إلى الجريمة شيئاً ظريفاً جداً ومحبوباً إذا كان الفقراء هم عفاف راضى وسعيد صالح ومحيى إسماعيل.. وليس المطلوب بالطبع تحويل المسألة إلى «نكد».. ولكن المطلوب فقط عدم «تجميل البؤس» لإخفاء أسبابه وفداحته الحقيقية لتحويله إلى مجموعة من النكات والأغانى.. ومن هنا أيضاً يصبح غير مفهوم هذا الإصرار على خلق شخصية «الشرير» التقليدى زعيم العصابة (توفيق الدقن) الذى يبدو كأنه المصدر الوحيد لفقر

وانحراف وتعاسة هؤلاء الشبان.. كما أنه غير مفهوم أيضاً هذا الحادث الأبله الذى أقدم عليه محيى إسماعيل لمجرد أن كاتبى السيناريو اضطرا المجموعة لبيع الحصان ثم سعيهم لاسترداده هى «الدراما»!!

مرة أخرى يثبت حسين كمال إنه مخرج جيد.. وإنه يملك قدرة على توظيف قدراته السينمائية.. وهو فى أفلامه الأربعة التى قدمها خلال عام ٧٥ يؤكد سيطرته الحرفية على موضوعاته المتنوعة.. وهو ما يمكن اعتباره ميزة وعيباً* فى الوقت نفسه.. لأن المخرج المتمكن هو الذى يملك أسلوباً ورؤية ومنهجاً فى تناول موضوعاته بحيث يحقق الوحدة بدلاً من التشتت.. وإن كان فى «مولد يا دنيا» ينجح فى العثور على المعادل السينمائى للرقصة والأغنية التي كانت تقدم في السينما المصرية لمجرد «الصهللة».. وهو ينجح فى أغنيتى «الصبر طيب» لمدبولى و«الحلو تبسم» لعفاف راضى كما ينجح فى جعل الرقصات الجماعية جزءاً من المكان ومن ظروف الشخصيات إلى حد ما.. ولكن ما يضيفه حسين كمال حقيقة في هذا الفيلم هو اعتماده وبجرأة على عدد كبير من «الأسماء الثانية».. وأولها عفاف راضى التي بقدر ما كان صوتها منذ سنوات اكتشافاً حقيقياً فى الأغنية المصرية.. بقدر ما كانت فى فيلمها الأول اكتشافاً حقيقياً فى الفيلم الغنائى المصرى.. لقد رأيت هذا الفيلم لأول مرة وسط جمهور العيد فى المنصورة وهو أصعب امتحان لوجه سينمائى جديد وسط أصعب جمهور .. ورأيت يومها كيف نجحت عفاف راضى فى دخول قلوب الناس بقوة ومن أول مرة.. ربما لانها «شيء نظيف ونقى» فى السينما المصرية.. وهو ما يدعوها للاستمرار ولكن بالكثير من الحذر.. أما حسن السبكى الذى تتفجر طاقته من جديد كراقص وممثل فإنه يثير التساؤل الأبدى: أين تختفى هذه الوجوه الجيدة تحت ركام الأسماء الباهتة والمكررة التي أصبحت قدر السينما المصرية وقدرنا؟

مجلة «الإذاعة» ٢/٤/١٩٧٦

«سيقان فى الوحل»

لماذا تدافع أفلامنا عن المتهمات فى قضايا أخلاقية؟

عاطف سالم مخرج له دور وحجم معين فى السينما المصرية، يجعله واحداً من أهم مخرجيها.. ليس فقط لأنه بدأ بداية جيدة وأعطى عدداً جيداً من الأفلام.. وإنما لأنه أيضاً مخرج متمكن من أدواته على المستوي الحرفى.. بل إنه غالباً ما يبدو جاداً فى اختيار موضوعاته.. وكان يمكن أن يكون قريباً أكثر من ذلك من مشاكلنا الاجتماعية.. وهو مخرج من القلائل الذين لابد أن نحترمهم على أى حال حتى عندما يخيبون آمالنا.. وكثيراً ما يفعلون.

وعاطف سالم يذكرنى بوجه من الوجوه بمخرج آخر هو بركات.. فالاثنان كان يمكن أن يلعبا دوراً أكبر من ذلك فى السينما المصرية طوال السنوات العشرين الأخيرة.. وكان يمكن أن يغيرا وجهها لو أنهماصمدا وأعطيا أفضل مما قدماه بالفعل.. لإنهما قادران بالتأكيد على ذلك.. ولكن مشكلة عاطف سالم هى نفس مشكلة بركات ومخرجين غيرهما بالتأكيد توقفوا عند بداياتهم الجيدة.. ولا يمكن أن يلوم أحد هؤلاء المخرجين على إنحراف مسارهم الأول والمساهمة فى تقديم أفلام رديئة مثلهم مثل أى مخرج آخر ردىء.. فلاشك أن لهذا الانحراف أسبابه الموضوعية فى إطار ظروف السينما المصرية كلها فى السنوات الأخيرة.. ولكن هذا موضوع آخر..

المهم أن أهمية عاطف سالم فى السينما المصرية قد تدفع الناقد أحياناً إلي تناول أفلامه بشىء من التفهم.. ولا أقول الترفق.. ولكنها فى نفس الوقت - وبالأسس الموضوعية الخالصة - قد تدفع إلى محاسبته بقسوة أكثر.. لإنه مخرج فاهم وقادر

أكثر.. فلماذا نقبل منه ما قد «نفوته» لمخرج آخر؟

وفى **«سيقان فى الوحل»** مثلاً يبدأ عاطف سالم بفكرة جديدة: ثلاث فتيات خارجات من سجن القناطر بعد الإفراج عنهن.. ثم محاولة تتبع خطواتهن في مواجهة المجتمع بعد ذلك.. مع الرجوع فى «فلاش باكات» مستمرة لمعرفة الأسباب التى أدت إلى دخولهن السجن. الفكرة هائلة بالطبع وتعطى إمكانيات دراميـة واجتماعية لا حد لها لو وقعت فى يد سيناريست جيد.. ولكن مأساة أفلامنا دائماً أنها لا تحمل أفكاراً أصلاً.. ثم لو عثرت على فكرة جديدة «بالصدفة» فإنها سرعان ما تجهضها بالبحث وراء الأسهل والأرخص والأكثر سطحية وإثارة حسب منطق السينما التجارية..

يسير بناء السيناريو على ثلاثة خطوط متوازية لا تلتقى أبداً.. فبعد نقطة الخروج من السجن الواحد فى البداية تتفرق مصائر الفتيات الثلاث فلا يلتقين أبداً.. وهذا أول عيب رئيسى فى السيناريو الذى يتحول بعد ذلك إلى ثلاث قصص أو ثلاثة أفلام مستقلة تماماً وإن كان المونتاج يقطع بين الواحدة والأخرى بلا منطق فنى أو درامى معقول مما يجعلنا طوال الوقت أمام قفزات مزعجة من حدوتة إلى حدوتة.. والمونتاج فى هذا الفيلم ردىء إلي حد يعجز عن ربط القصص الثلاث بأى وسيلة ربط.. ويجعلنا أمام خليط غير متجانس من الأحداث والشخصيات والأماكن المختلفة التى لا يمكن لأى عبقرى أن يتتبعها.. وليس هذا النوع من أفلام القصص المتعددة اختراعاً فى السينما.. فقد رأينا له نماذج عديدة.. ولكنه يحتاج إلى قدرة فى حبك السيناريو ثم إلى سلاسة ونعومة فى المونتاج تربط هذه الأحداث المختلفة بحيث لا يحس المتفرج أبداً بالانفصال أو بالقفز غير المريح أو المنطقى والذى يشتت المتفرج والأحداث معاً.

وبعد هذا العيب التكنيكى الرئيسى نواجه عيباً موضوعياً خطيراً.. فما هى مشاكل الفتيات الثلاث التى يعالجها الفيلم بعد خروجهن من السجن..؟

لبلبة تفشل فى العودة إلى الفرقة الاستعراضية التي كانت تعمل بها قبل أن يخدعها رجل ويأخذها إلى بيت سيء السمعة يقتحمه البوليس بالصدفة بمجرد دخولها إليه.. بينما هى بريئة والله العظيم.. وهى نفس الفكرة التي يرددها فيلم **«أنا لا عاقلة ولا مجنونة»** الذى تتهم فيه نادية ذو الفقار فى قضية دعارة بينما هي بريئة.. ولست أدرى ما هو السر فى دفاع الأفلام عن المتهمات فى قضايا الدعارة ومحاولة

إثبات براعتهن.. هل هى مجرد صدفة فى فيلمين متعاقبين أم موجة جديدة؟.

وبوسى تواجه محاولات سمير صبرى المستمرة لقتلها بعد أن اكتشف أنها هي التي قتلت ابنه الوحيد بسيارتها.. وبالصدفة البحتة تحب هى الرجل الذى قتلت ابنه.. بينما يتفرغ سمير صبرى لمحاولة قتلها وهو «يزغر» طول الوقت فى «بوزات» وحركات مفتعلة انصحه بالإقلاع عنها نهائياً والعودة إلى الادوار الخفيفة إذا كان هو والمنتجون مصممين على أن يظل ممثلاً.

أما أسخف القصص على الإطلاق فهى قصة سهير رمزى التي تعمل عملاً غامضاً فى مزرعة «الثري الأمثل» عبد المنعم مدبولى الذى يقع فى حبها هو وابنه حمدى حافظ وخادمه يونس شلبى.. وبعد محاولات فاضحة لكشف صدرها وساقيها لا نفهم منها إذا كانت فتاة شريفة فعلاً تبحث عن عمل شريف أم ساقطة محترفة.. تهرب من البيت المجنون لتعمل مع أمها فى الخياطة..

وهكذا تصور عاطف سالم أنه يقدم الميلودراما والضحك والاستعراض فى ثلاث قصص هى فى الواقع ثلاثة أفلام لا علاقة لها ببعضها.. وفى تصورى أنه بدد جهده في محاولة صنع شيء لم يصنعه وأنه لم ينجح فى تقديم عنصر واحد من عناصر النجاح التجارى التى تصور أنه يمكن حشده وبأى وسيلة فى فيلم واحد لا يميزه إلا مستوى التصوير الجيد الذى فاجأنى من عبد المنعم بهنسى.. ولعل عاطف سالم يعود فيدرك أنه لا يمكن أن يضع كل البيض فى سلة واحدة وإلا حطم بعضه.. خصوصاً إذا كان بيضاً فاسداً من البداية!

مجلة «الإذاعة» ١٩/٤/١٩٧٦

«دقة قلب».. كوميديا لطيفة.. ولكن!

المخرج الشاب محمد عبد العزيز إضافة حقيقية للكوميديا فى السينما المصرية.. وهو يأخذ فرصته كمخرج جاد ومثقف بالضبط فى الوقت المناسب.. بحيث يمكن أن يشغل الفراغ الذى تركه المخرج الراحل فطين عبد الوهاب الذى استطاع أن يصنع لنفسه أسلوباً مميزاً فى تناول الكوميديا النظيفة التي افتقدناها بلاشك فى أفلامنا.. لكى تواجهنا بدلاً منها تلك «الكوارث» التى يسميها صانعوها أفلاماً كوميدية لمجرد أن أبطالها ممثلون كوميديون يضربون بعضهم بالشلوت ويصابون بالإسهال ويتنكرون فى أثواب نسائية ويغرقون المتفرج فى التلميحات الجنسية.

إن الكوميديا فى السينما المصرية هى مأساة فى حد ذاتها.. والمفارقة الغريبة فى أفلامنا عموماً هى أنك تضحك جداً فى الأفلام التراجيدية على سذاجة ما تراه.. وتبكى بالدموع فى الأفلام الكوميدية على تقل الدم وعلى ضياع فلوسك..

وفطين عبد الوهاب استطاع إلى حد ما أن يعيدنا إلى بعض تقاليد الكوميديا الراقية فى السينما المصرية.. فقد كان مضحكو الأمس يحترمونك ويحترمون أنفسهم حين يدفعونك إلى الضحك بقدراتهم الشخصية الراقية وباستخلاص عناصر الكوميديا من الموقف نفسه.. وإذا كان عندنا اليوم كوميديون ممتازون بالفعل فإن المشكلة هى وقوعهم فى أيدى محترفى النصوص السخيفة ومخرجى الكوميديا «الغليظة» ومنتجى الأفلام المعلبة الذين قد يضحكون أكثر لو رأيناهم على مكاتبهم فى وكالة البلح أو معارض السيارات ودكاكين الجزارة لو أنهم عادوا إليها وتوقفوا عن الإنتاج..

والأفلام القليلة جداً التى أخرجها محمد عبد العزيز حتى الآن تقول إنه يمكن أن يصنع شيئاً مختلفاً.. وهو فى فيلم **«دقة قلب»** يقدم نموذجاً للكوميديا «النظيفة» التى

لابد أن نرحب بها جداً – رغم كل شيء – في إطار ما تقدمه السينما الكوميدية التى تنتهى غالباً ببكائنا جميعاً على ما تصنعه السينما وما نصنعه نحن بأنفسنا حين نذهب إليها.. «برجلينا»!!

يحاول كاتب القصة والسيناريو – والمنتج فيما يبدو – فاروق صبرى أن يكمل الطريق الذى بدأه بفيلم **«سؤال فى الحب»** بنفس النجمين: محمود ياسين وسمير صبرى.. ويبدو أنه ينوى أن يجعل منهما ثنائياً ضاحكاً تبدأ مغامراته من كونهما شابين مولعين بالمغامرات النسائية إلى أن تتطور الأحداث بعد ذلك تطوراً مختلفاً فى كل فيلم.. ولكن هذا الفيلم الجديد «دقة قلب» أفضل من الفيلم الأول وأكثر تهذيباً.. رغم عدم علاقة عنوانه بموضوعه مثل معظم الأفلام المصرية التي يبدو أن صانعيها يعتبرون عنوان الفيلم مجرد «حلية» تجذب الجمهور دون أن تكون جزءاً عضوياً ضرورياً فى بناء الفيلم بحيث يصبح هناك عنوان واحد مناسب للفيلم الواحد المناسب كما هو مفروض فى أى سينما حقيقية.

وفى الفيلم الكوميدى – كما هو الحال فى الفيلم الاستعراضى – لا يقوم البناء على ما يسمى «القصة» أو البناء الدرامى.. رغم أن هذين العنصرين – حتى مع التجاوز عن تقييمهما – لابد أن يؤديا الفيلم إلى فكرة أو قيمة يمكن قبولها.. وبحيث لا يؤدى الفيلم فى النهاية إلى مجموعة من المشاهد الهابطة أو المبتذلة أو حتى ما يسمى «بالضحك من أجل الضحك» أو الأكذوبة الجريئة الأخرى التى تقول إن «الضحك هدف فى ذاته».. فالكوميديا العالمية تعطى كل يوم دليلا على سخافة هذا الإدعاء وآخر نموذج شهدته القاهرة هو الفيلم الأمريكى العظيم «الصفحة الأولى» إخراج بيلى وايلدر وتمثيل جاك ليمون ووالتر ماتاو والذى كان كوميدياً عظيماً وفكرة عظيمة فى وقت معاً.

ولا أحد يطالب السينما المصرية بالطبع بأن تصنع ما يصنعه بيلى وايلدر وإلا أصبحت هذه كوميديا فى حد ذاتها.. ولكن يكفى فقط أن يحاول شبان مثل محمد عبد العزيز تخفيف حدة الكارثة الكوميدية فى السينما إلى حد ما..

إن فيلم «دقة قلب» يقوم على عدة أفكار أخلاقية يمكن قبولها بالمنطق الكوميدى.. فالمتفرج العادى الذى يحب الضحك بطبعه ليغسل شيئاً من أحزانه يطلق فى هذا الفيلم كثيراً من الضحكات التي تؤكد له فى النهاية أن حياة العبث لا تعادل الاستقرار السعيد الذى تصنعه حياة زوجية قائمة على الحب.. وإن قيم الصداقة

والإخلاص لابد من احترامها لأنه «مفيش أجدع من الصداقة بين الراجل والراجل» كما يقول القرار الركيك فى النصف الأول من الفيلم الذى يحكى عن صديقين «الروح بالروح» هما محمود ياسين وسمير صبرى يعملان مهندسين بالنهار ومتفرغين بقية اليوم كله لمطاردة الفتيات.. وبالرغم من أن مرتب كل منهما ٤٥ جنيها كما يقولان.. فهما مقيمان طول النهار فى نادى الجزيرة واحدهما يملك سيارة ويتباريان طول الفيلم فى عرض الأزياء الرجالى.. ولكن بمنطق الفيلم الكوميدى يمكن التجاوز عن هذا كله.. ولكن الذى لا يمكن فهمه هو إصرار الشابين على محاولة اصطياد نفس الفتاة كل مرة.. بحيث يضيع السيناريو ساعة كاملة سخيفة فى مقالب متتابعة يدبرها كل منهما للآخر بترتيب تبادلى يتوقعه المتفرج ولا يحاول السيناريو كسر تتابعه الممل بتغيير ما.. خصوصاً أن المقالب نفسها سخيفة جداً تشغل مساحة زمنية طويلة بلا داع وبحوار لا يضحك أحداً.. وكعادته يجنح فاروق صبرى إلى العبارات الجنسية الفجة التى تستهدف متفرج الترسو مثل قول سمير صبرى مباهياً: أول ما خد البنت من دول على الشقة ندخل أودة النوم.. وعلى طول يحصل الإنفجار السكانى.. ومثل قول بدر الدين جمجوم: بتجيبوا صحة للحاجات دى منين.. وأنا خايف أتجوز أحسن اتهد.. ولست ادرى ما هى مهمة الرقابة إذا كانت تسمح بعبارات وقحة وبالغة الرخص كهذه؟ ويمتلىء النصف الأول السىء جداً بمواقف ركيكة وحوار طويل وممل وحافل بالعبارات الهابطة مثل «مساء الخير يا معلمة» بفتح الميم واللام.. ومثل «الأمير بطيخ حلف ينقذ الملكة شمامة» و«بتقلوظ العمة على دماغى».. وهى عبارات المفروض أنها ترد على ألسنة مهندسين!

ولكن مستوى الفيلم يتحسن إلى حد كبير فى النصف الثاني كأنما كتبه شخصان وليس شخص واحد.. إن محمود ياسين ينجح فى إعطاء سمير صبرى المقلب الأخير حين يهرب من الطائرة التى تنقلهما إلى ألمانيا ويعود ليتزوج من ميرفت أمين.. ورغم أن هروب محمود ياسين من طائرة أغلقت أبوابها بالفعل واستعدت للرحيل مسألة مستحيلة عملياً إلا أنه يمكن قبولها بالمنطق الكوميدى الذى تحدثنا عنه.. ولكن ما فشل السيناريو فى تفسيره هو السعادة الخرافية التي عاش فيها الزوجان رغم أن زواجهما كان مجرد نكتة.. ثم تحول محمود ياسين إلى القرف المفاجئ من زوجة تبدو مثالية جداً وبلا أى سبب مفهوم.. ثم الثروة المفاجئة التي هبطت عليه إلى حد شراء فيلا كبيرة وسيارة جديدة لمجرد أن «وصل لمركز عظيم

فى وقت قصير» كما يقول صهره عماد حمدى.. ولا أحد يدرى ما هو هذا المركز العظيم الذى يصل إليهِ مهندس مصرى عادى بحيث يحقق له هذه الثروة المفاجئة ولمجرد إنه يعقد اجتماعات كثيرة ويدخن سجائر كثيرة.. إلا إذا كان مهندساً من إياهم.. ولكن المبرر الوحيد هو أن البطل فى السينما المصرية لابد أن يكون مليونيراً.. فالناس العاديون ليست لهم قصص وبالتالى فليست لهم أفلام.. والبطل الثرى يعطى فرصة للقصر الثرى.. الذى يصنع فيه مصمم الديكور أقبح باب أحمر فى تاريخ السينما العالمية.

ولكى يحل الفيلم أزمة محمود ياسين الذى كره زوجته ميرفت أمين فجأة.. فإنه يعيد صديقه اللدود سمير صبرى من المانيا بعد أن حصل هناك على الدكتوراه «ملحوظة: في السينما المصرية يمكنك أن تحصل على الدكتوراه فى شبر واحد ومن أى بلاتوه فى استديو نحاس!».. فالصديق يطارد زوجة صديقه وقد عاد بالعبارات المبتذلة التى تسمعها فقط فى «قهوة بعرة» مثل: «تدينى زمبة أديك زمبتين.. تفقعنى مهموز أرده لك يا نور العين».. وبعد أن يجن الزوج ويعود لحب الست مراته يكتشف السر السعيد وهو أن صديقه كان «بيغيظه» فقط «ويرد له المهموز».. وهى مسائل كان يمكن الترحيب بها أكثر لو تمت صياغتها بشكل ينقيها من هذه التفاهات المفتعلة بلا أدنى مبرر.. فالفيلم نظيف جداً بمستوى أفلامنا الكوميدية.. وفيه خفة دم مخرجه وحسه الكوميدى غير المبتذل.. ومحمود ياسين فيه ممثل كوميدى ممتاز وهو طاقة حقيقية قابلة للتلون لو وجد الأفلام التى تخرجه عن إطار الدور الواحد.. ولكن النصف الأول كله كارثة كان لابد من اختصارها إلى النصف.. مش ضرورى أبداً أن يكون الفيلم بالميزان - ٢٠ كيلو و٧٠٠ جرام.. ومن غير ورق!

مجلة «الإذاعة» ١٩٧٦/٥/١

قصة غرامية من تأليف مديرية الأمن!

لابد أن يكون هذا رأيك بمجرد خروجك من فيلم **«ليتنى ما عرفت الحب»** خصوصاً إذا كنت تتوقع مثلى شيئاً مختلفاً من مخرجه أنور الشناوى الذى بدأ بداية موفقة إلى حد كبير فى أول أفلامه **«السراب»** وبعد تجربة طويلة فى العمل وراء الكاميرا كانت تؤهله بالضرورة لأن يصنع شيئاً ناضجاً يتحاشى كل الأخطاء التى استوعبها خلال سنوات عديدة من العمل فى دهاليز السينما المصرية مع الآخرين.

ولكن ظروف السينما التجارية لم تمنحنا فرصة كافية لاختبار قدرات أنور الشناوى.. فقد تحول مثل كل الآخرين - الكبار والصغار - معاً إلى جزء فى عجلة الإنتاج الذى يعتبرونه «تجارياً» والذى ينتهى في العادة إلى أن يصبح شيئاً مائعاً لا هو بالفن ولا بالتجارة.. وكان طبيعياً أن يكون فيلمه الثانى مباشرة **«الشيطان والخريف»** شيئاً لا علاقة له حتى بالبداية التى كان يمكن أن تبشر بشىء.

وفى الفيلم الثالث **«الغضب»**.. انتهت المسألة تماماً.. وانضم مخرج جديد إلى دائرة أفلام العصابات والمراكب والطبنجات..

ولابد أن أنور الشناوى رغم كل خبرته في العمل وراء الآخرين قد تعثر خلال السنوات الأخيرة فى رمال السينما المتحركة وكما بدأ «بالسراب» انتهى إلى السراب!

ويبدو أن السينما التجارية لا تترك لنا أملاً فى الخبرة ولا فى الشباب.. وهى لن تعطى أفضل من ذلك.. مع أننا لا نطلب أية معجزات ولا نتوقع شيئاً خارج منطق السينما التجارية نفسها الذى ندرك قواعده جيداً.. ولكنا نطمع فقط فى قدر من المعقولية.. وأن يتماسك الناس قليلاً..

وفى «ليتنى ما عرفت الحب» نكتشف أولاً ولفرط دهشتنا أن العنوان له علاقة

بالفيلم.. وقد أصبح هذا فى حد ذاته ميزة نادرة فى الفيلم المصرى.. ثم نكتشف ثانياً أن أنور الشناوى يحاول أن يصنع فيلماً معقولاً لا يمكن أن تمسك عليه هذه الأشياء البدائية التي تستفزك عادة ومن أول لقطة.. إن مستوى الإخراج يبدو معقولاً - فى إطار الفيلم المصرى بالطبع حيث لابد أن تكون كل المقاييس نسبية - بل ويبدو الموضوع نفسه منطقياً.. والانتقال من مشهد إلى مشهد ومن حدث إلى حدث فى بناء متصاعد يمكن أن يقنعك بوجود مشكلة أو موضوع ما.. فميرفت أمين تذهب إلى لبنان وتنزل فى أحد الفنادق لنعرف من بعض مشاهد «الفلاش باك» ذات اللون الواحد الأزرق البارد.. أنها أرملة فقدت زوجها عماد حمدى فإنهارت عصبياً ونصحها محمود المليجى فى الثوانى القليلة الوحيدة التي ظهر فيها بأن تخرج من أزمتها وتخلع السواد وتسافر لتستجم فى مكان ما..

إلى هنا معقول؟.. فى لبنان تتعرف ميرفت على محمود ياسين بالطبع.. فهذان الاثنان لابد أن يتعرفا على بعضهما فى أى مكان ولأى سبب وإلا فكيف نستطيع أن نصنع أفلامنا؟

وبالصدفة - التي نكتشف فى نهاية الفيلم أنها ليست صدفة - تلتقى ميرفت بمحمود فى مكان وهو يجرى دائماً وراء طفل شقى جداً اسمه علاء.. والنتيجة يعرفها بالطبع أى متفرج يحمل «قرطاس لب» كل أسبوع إلى سينما ميامي أو ديانا أو رمسيس أو أى سينما أخرى تبيع الحدوتة بريال.. فميرفت تقع فوراً فى حب محمود.. ولكن لأن السعادة فى أفلامنا ليست طبيعية ولا مفروضة.. فسرعان ما يظهر الشرير.. عادل أدهم فى أردأ أدواره.. فلا أحد يستطيع حتى الآن - أن يستفيد من هذا الممثل الجيد الذى حبسوه فى تلك الشخصية الكريهة المكررة التى تقتل مواهبه وقدرات وجهه الرائع.. والسيناريو والحوار الذى كتبه صبرى عزت عن قصة فاروق صبرى يعلم أنه يتعامل مع عادل أدهم فيضعه فى مواقف تنبع من الكليشيهات المحفوظة لعادل أدهم.. ففى أفلامنا يصنع الممثل الدور وليس الشخصية نفسها كما هو مفروض.. ولذلك فإن الحوار الذى يبدو جيداً فى المشاهد الأولى من الفيلم سرعان ما يقع فى الكليشيهات «الأدهمية».. حينما يظهر عادل أدهم لميرفت أمين فى كل مكان على طريقة جيمس بوند ليقول لها: «أنا فريد «اللزقة».. ازيك يا بيضة!.. وأشياء أخرى سخيفة كهذه!

وعبر مشاهد مطولة وإيقاع بطىء نتيجة لفقر الأحداث التى تدور فى حلقة الحبكة

البوليسية المستهلكة نكتشف أن ميرفت أمين كانت عاملة فقيرة فى محل ملابس وتزوجها الثرى عماد حمدى الذى مات وترك لها ثروة ضخمة.. وبينما يطاردها عادل أدهم مهدداً بإفشاء سر غامض فى حياتها فإنها تقع فى حب محمود ياسين.

وبعد التكرار القاتل لمشاهد التليفونات الغامضة والظهور المفاجئ لعادل أدهم والتلفريك السياحى الشهير فى لبنان - ليس هناك مبرر واحد لأن تحدث القصة كلها فى لبنان سوى أن الموزع لبنانى - تضطر ميرفت فتفشى سرها لمحمود وتعترف له بأنها قتلت زوجها الراحل بعد أن هدد بهجرها لعدم الإنجاب.. وبعد تسجيل هذا الاعتراف يظهر عادل أدهم ويؤدى التحية العسكرية لرئيسه «العقيد محمود فهمى» الذى هو محمود ياسين!

ولكم أن تتصوروا فيلماً ينهار من أساسه بمفاجأة طفولية سخيفة كهذه.. وأن قصة الحب التى احتملناها طوال تسعين دقيقة كانت مجرد حيلة بوليسية من ضابط يستدرج أرملة حسناء للاعتراف بقتل زوجها.. وإن البوليس المصرى أرسل اثنين من رجاله وصرف عليهما مليون جنيه فى لبنان لكى يحصلا على هذا الاعتراف الخطير فى قضية العصر.. مع أن كليوباترا لو قتلت انطونيو لما دفعت المخابرات الأمريكية نفسها هذا المبلغ ثمناً لاصطيادها.. ولكن الموزع اللبنانى فواز كان مستعداً للدفع!

مجلة «الإذاعة» ١٩٧٦/٥/٨

عزيزى أحمد مظهر.. لماذا؟

هذا فيلم لا ينتمى بالتأكيد لفن السينما.. رغم إنه مصور على شريط سيلولويد مقاس ٣٥ مللى وبألوان ايستمان.. ولقد عودتنا السينما الرديئة على نماذج كهذه بين وقت وآخر بحيث لم نعد ندهش لأى مستوى يمكن أن يصل إليه فيلم من هذا النوع.. ولكن ما أدهشنى هو أن يحمل هذا العمل الردىء اسم أحمد مظهر ممثلاً ومنتجاً وكاتباً للسيناريو ومخرجاً.

وهى مسألة تدعو للأسف الشديد. فأحمد مظهر ممثل جيد بلاشك واستطاع عبر سنوات طويلة أن يصنع لنفسه مكاناً وأسلوباً وشخصية خاصة.. ولكن أحداً لا يدرى من الذى وضع فى رأسه مسألة الإخراج والسيناريو هذه لكى يجربها مرة ومرتين فلا ينجح ولكنه لا يتوقف أيضاً عن معاودة التجربة..

وإذا كان بعض الممثلين فى العالم كله تستهويهم أحياناً نزعة الإخراج.. فإنهم إما أن يقدموا مستوى لم يكن أحد غيرهم قادراً على تقديمه .. وأما أن يتوقفوا فوراً عن ارتكاب هذه الجريمة فى حق أنفسهم.. فالإخراج ليس لعبة.. والخبرة التى يكتسبها الممثل من العمل الطويل أمام الكاميرا لا تعطيه الحق بالضرورة لكى يقف وراءها مخرجاً.. ومارلون براندو نفسه ارتكب هذه الحماقة مرة واحدة حين أخرج فيلم «جاك الأعور».. ورغم أن مستواه لم يكن يقل عن أى مخرج آخر إلا أنه أقلع عن هذه العادة السيئة تماماً بعد ذلك وفضل أن يبقى ممثلاً عظيماً.. ولذلك مازال مارلون براندو..

وتتضاعف الكارثة فى فيلم **«حبيبة غيرى»** حين يصر أحمد مظهر على أن يكون كاتباً للسيناريو أيضاً.. وهذا قد يوقع الفنان فى خطر النرجسية الشديدة بحيث يضع نفسه فى مركز العالم ويجعل كل الأشياء تدور من حوله لمجرد أن يظهر فى كل

لقطة.. والنتيجة أننا نحس إننا أمام فيلم تسجيلى عن أحمد مظهر شخصياً.. كيف يركب الخيل ويضرب الرصاص ويضرب الناس ويربى عضلاته وكيف يحب ويكره وتقع فى حبه كل نساء مصر بدون مناسبة.. ليلى حمادة فناهد شريف فنادية لطفى بالتناوب..

ولأن أحمد مظهر هو المنتج أيضاً فإن حرصه على أن يقدم فيلماً تجارياً يوقعه فى توليفة غريبة الشأن بين الفيلم البوليسى والعاطفى والنفسانى والوطنى أيضاً فهو جندى صاعقة يشترك في الحرب ويصاب بأزمة نفسية نتيجة عجزه عن إنقاذ قائده.. ولكنه لا يستطيع التوقف عن القفز والضرب فيعمل «دوبلير» فى السينما.. ويتعرف على راقصة ويقبض على عصابة تهريب ويفقد الذاكرة وتحبه نادية لطفى فتاة العصابة.. ثم يسترد الذاكرة ويسلم نفسه للبوليس بشهامة مضحكة وينتهى الفيلم بمشاهد من حرب أكتوبر والعلم المصري يرتفع على سيناء..

أما مناقشة العناصر الفنية فهى مسألة ساذجة جداً بالنسبة لفيلم لسنا متأكدين تماماً من إنه فيلم أصلاً.. ولكن المضحك هو أن نسمع إنه كانت هناك «خناقة» بين أحمد مظهر والمخرج الشاب نشأت أباظة على من منهما مخرج الفيلم.. وقد انتهى الخلاف بأن كتب أحمد مظهر اسمه على الشاشة كمخرج الفيلم.. ورأيى أن يرسل له المخرج الشاب برقية شكر.. ويبقى على البوليس أن يفحص البصمات على الشريط ليعرف من منهما أخرج الفيلم فعلاً.

مجلة «الإذاعة» ١٩٧٦/٥/١٢

أهــــلاً.. «عدوية»

وموجة أفلام «كله.. على كله!»

فى الفيلم القصير الذى قدمه المخرج الشاب حسين عمارة كمشروع تخرج من معهد السينما.. كان هناك مخرج جيد يعرف ماذا يقوله وكيف يقوله.. فقد كانت هناك الفكرة الجيدة.. ثم أسلوب التعبير السينمائى الجيد والجديد معاً.. وكان هذا دليلاً آخر على أن خريجى معهد السينما لابد أن يصنعوا سينما مختلفة.. وإنهم لابد أن يغيروا وجه السينما المصرية الكالح ويجددوا دماءها لو وجدوا الفرصة.. أو هذا ما كنا نظنه على الأقل..

ووجد حسين عمارة الفرصة كاملة.. لم يمر حتى بمرحلة الأفلام القصيرة وأخرج على الفور فيلمه الروائى الطويل الأول **«الفاتنة والصعلوك»**.. وبإمكانيات أعتقد أنها كافية تماماً.. فهو كاتب القصة والسيناريو والحوار أيضاً.. ومعنى هذا إنه يستطيع أن يعبر عن نفسه بحرية كاملة.. خصوصاً عندما يكون الفيلم من إنتاج وتصوير أخيه محمد عمارة..

ولقد عبر حسين عمارة عن نفسه بالكامل فعلاً وبحرية تامة.. ويبدو إنه لم يكن يريد أن يقول فى أول أفلامه سوى هذا الذى قدمه بالفعل فى «الفاتنة والصعلوك».. وإن فيلم التخرج لم يكن سوى فيلم تخرج.. أى مجرد شهادة بأن الخريج هو مخرج يعرف حرفته جيداً.. أما العمل للناس وفى السينما التجارية فهو شىء آخر.. ولابد أن هذا ما يعتقده أيضاً كثيرون من خريجى معهد السينما..

لقد خرج هذا الجيل الجديد من السينمائيين الشبان إلى العمل فى ظروف وصلت فيها السينما التجارية إلى المستوى الذى نعرفه جميعاً ولا داعى لإعادة شرحه إذ

يكفى فقط الذهاب إلى أى سينما ومشاهدة أى فيلم.. ووصل الجمهور بدوره إلى مستوى معين ولم يعد مستعداً لأن يقبل سوى التركيبة الحالية التي صنعها «اسطوات» السينما الكبار.. أو هذا ما يقال على الأقل.

وليس الجيل الجديد من المخرجين مستعداً لأن يضرب رأسه فى الحائط للدخول فى أى مغامرة.. ولكن المؤسف حقاً هو أن منطقهم يبدو مقنعاً إلى حد كبير.. فلا أحد يستطيع أن يطالبهم بمعجزة.. ولا بأن يغيروا هم بأنفسهم ظروف السينما والجمهور معاً ليصبحوا أبطالاً أو شهداء.. ولا يمكن لأى عبقرى أن يطلب من منتج قطاع خاص أن يصنع شيئاً مختلفاً لكى يخسر فلوسه.. إذا كانت تركيبة «الفاتنة والصعلوك» هى التركيبة المضمونة والرائجة والتي تضمن نجاحاً «يكسر الدنيا».. وهو ما أتوقع أن يصنعه هذا الفيلم بالضبط..

وحسين عمارة مخرجاً وكاتب سيناريو يؤكد فى فيلمه الأول أنه شاب جديد ذكى استوعب كل ظروف السينما المصرية والجمهور جيداً وفهم كل أصول اللعبة وبلا أى إدعاء أو حذلقة.. وهو ما لابد أن نحترمه فيه على أى حال..

إنه يقدم عنصر الحدوتة كما يحب المتفرج المصرى أن يتابعها.. الصعلوك خفيف الدم حسين فهمى يلعب دوره بنجاح كبير حينما يقع فى حب الفاتنة ميرفت أمين الهاربة بفستان الزفاف من قصة غامضة نتابع تفاصيلها مع استمرار الفيلم لنكتشف أن هناك العصابة التقليدية بزعامة توفيق الدقن والتى تبحث عن سر كنز من المجوهرات وبينما تطارد العصابة الحبيبين الشابين يطارد البوليس العصابة.. وتنتهي كل هذه المطاردات بانتصار الحبيبين والقبض على العصابة.

مسألة ظريفة جداً تكررت مليون مرة في مليون فيلم.. ولكن حسين عمارة يصوغها فى سيناريو وحوار شديد الذكاء يقدم للمتفرج كل ما يريده.. فهناك قصة الحب بين شاب مفلس لايجد قوت يومه وفتاة حسناء تحمل وراءها سراً.. وهناك عقيلة راتب التى لا نعرف علاقتها بالضبط بالشاب الصعلوك.. هل هى أمه أم خالته.. مش مهم.. ولكنها تضفى على الفيلم حيوية تثير ضحك الناس طول الوقت خصوصاً عندما يقع فى حبها إبراهيم سعفان.. ثم هناك سيف الله مختار.. ورقصة لسهير زكى.. وكذا خناقة بين حسين فهمي وهذا العملاق الأصلع المخيف الذى يلبس فانلة مخططة ويضرب كل الناس فى كل الأفلام.. ثم هناك مطاردات بالسيارات يقلب فيها المخرج الكاميرا ويستخدم عدسات غريبة ليؤكد إنه خريج معهد السينما.

ولكن هل يكفى هذا كله..؟... إن المخرج يخرج كل لاعبيه من «جراب الحاوى».. كل شيء فى وقته تماماً.. وهو يقدم ضربته الكبرى عندما يخترع دوراً محشوراً للاكتشاف المكتسح أحمد عدوية الذى «يخبط» ثلاث أغانى تشعل حريقاً فى السينما.. يقول فى واحدة منها «حبة فوق .. وحبة تحت» ويقول فى الأخرى: «كله على كله..» ويكون المخرج عبقرياً حينما يستطيع «تدبير» مكان ومناسبة لهذه الأغنيات بحيث يضمن لفيلمه أن يبقى فى السينما سنة كاملة على الأقل..

مرحباً بأحمد عدوية فى السينما فى بداية موجة أفلام «كله على كله».. وفى انتظار نار يا حبيبى نار.. فول بالزيت الحار.. وسلامتها أم حسن!

مجلة الإذاعة ١٢/٥/١٩٧٦

ما الذى حدث لـــ بركات

حتى أخرج «أخواته البنات؟»

العادة فى أفلامنا أن تبدأ أخطاء الفيلم من مجرد عنوانه.. ولا أحد يتصور أن تصلح عبارة «**أخواته البنات**» عنواناً لفيلم.. صحيح أن العنوان ينطبق على الموضوع ولكن الذوق فى اختيار عناوين الأفلام هو جزء أساسى من ذوق الأفلام نفسها.. إن أول ما يوحى لك به عنوان الفيلم هو أن «تدخل معه قافية».. فكان المخرج يقول لك مثلاً. أخواته البنات.. فتقول له انت: اشمعنى؟ فيقول: ريا وسكينة.. ها.. ها.. ها..

ولا يخرج الفيلم فى الواقع عن مجرد سلسلة من القهقهات.. ولكن المأساة أن الممثلين هم الذين يضحكون وحدهم.. وفى محاولة مستميتة لإضحاكك.. والمشاهد المشتركة بين محمد عوض ووحيد سيف مثلاً فى بداية الفيلم لا تزيد عن كونها «قافية» من التأليف الفورى للاثنين.. والنصف الأول من الفيلم يفشل تماماً فى إضحاكك رغم أن المفروض أنه فيلم كوميدى. والسيناريو ينطلق من فكرة يمكن أن تكون جيدة.. وهى مشكلة الشاب الذى يرعى ثلاث شقيقات بكل التعقيدات التى يمكن أن تنشأ عن هذا الموقف.. وهى مشكلة حقيقية فى البيت المصرى.. ويمكن أن تعكس كل التقاليد والمفاهيم الاجتماعية والأخلاقية فى الأسرة المصرية.. ولكن مع معالجة أكثر جدية وعمقاً بالطبع مما يقدمه هذا الفيلم..

وليس الاعتراض بالتأكيد على تناول مشكلة اجتماعية كهذه تناولاً كوميدياً.. فليس هناك تناقض – كما قلنا مراراً – بين الكوميديا والجدية.. بل كثيراً ما تكون الكوميديا أسلوباً راقياً لتناول أخطر المشاكل بشرط عدم تفريغ المشكلة من محتواها

الحقيقى وتمزيق جوهرها ودلالاتها الاجتماعية لصالح بعض «الإفيهات» الكوميدية التى تتناول كل مشاكلنا بأسلوب تهريجي. فالاعتراض على أسلوب الكوميديا نفسه ووجهة نظرها النهائية في القضية التي تعالجها..

ومن البداية يقدم لنا الفيلم الأسرة التى يتحدث عنها باعتبارها أسرة متوسطة ولكنها ميسورة الحال جداً.. بدليل البيت العجيب الذى تقيم فيه والذى يمكن أن تقود سيارة فى طرقاته وحجراته الفسيحة.. ورغم أن رجل الأسرة أو عائلها محمد عوض يعمل «جرسون» فى كازينو على النيل فإن الفيلم يغطى نفسه لتبرير هذا المستوي المادى المرتفع بأن تقول عمة البطل أمينة رزق أنهم يملكون بيتاً يجمعون إيراده.. لدرجة أن محمد عوض يشترى سيارة قديمة وببساطة جديدة لكى يوصل بها اخواته البنات.. وقد يقال أن بعض الجرسونات يكسبون كثيراً.. ولكن السؤال الأهم هو: لماذا تخجل السينما المصرية من أن يكون أبطالها فقراء ولا يملكون السيارات؟

إن المخرج الكبير هنرى بركات لن يجد بالتأكيد تفسيراً ليبرر ثراء ناهد شريف المفرط والذى يجعلها تعيش فى قصر رهيب بحديقة مخيفة وحمام سباحة.. لأن كل ما يعنى مخرجينا – حتى بركات – هو أن يقدموا لجمهورهم الغلبان أوهاماً كاذبة بالجنة و«مناظر حلوة».. وبغض النظر عن مستوى الشخصيات ومدى معقوليتها..

والسيناريو الذى يبدأ بعبارة واضحة المعني يقول فيها زوج ناهد شريف العجوز فى ليلة الزفاف وهو يعطيها كأساً: «واحد بس».. يفتقد طوال النصف الأول كل إمكانيات الإضحاك.. ورغم أنه يتناول موضوعاً حقيقياً فى الأسرة المصرية كما قلت: الشاب الذى يجد نفسه مسئولاً عن شقيقاته الثلاث بكل مشاكلهن ورغباتهن فى الحب.. سرعان ما يبالغ فى تضخيم المسألة بشكل غير منطقى.. فالأخ محمد عوض رغم أنه يعمل جرسوناً فى كازينو على النيل.. يمارس على شقيقاته نوعاً من الإرهاب يمنعهن عن مجرد التنفس.. وهى حالة لم تعد موجودة بهذه المبالغة فى أشد عائلاتنا إنغلاقاً.. لا سيما إن إحدى الشقيقات ماجدة الخطيب تعد رسالة جامعية وتبدو فتاة واعية تماماً.. والشقيقة الأخرى مشيرة طالبة في معهد التربية الرياضية وتريد أن تعمل «رقاصة فى وزارة الثقافة».. وبينما الشقيق نفسه غارق في الحب مع ناهد شريف التى يأخذ منها موعداً في مأتم زوجها.. وقد يعكس هذا موقفاً واقعياً للشاب المصرى الذى يمنح نفسه حقوقاً عاطفية يحرمها على شقيقاته.. ولكن المشكلة كما قلت هى فى طريقة التناول التى بالغت فى كل شىء لصالح محاولات الإضحاك

بكل الوسائل المستهلكة.. ومع ذلك فلا أعتقد أن أحداً سيضحك إلا على موقف واحد.. يتم فيه القطع المتوازى بين وحيد سيف محاصراً فى بيت خيرية أحمد.. ومحمد عوض محاصراً فى قصر ناهد شريف.. وهو موقف أشهد بأن أحمد عبد الوهاب نجح فى استخلاص كل إمكانياته الكوميدية وببراعة حرفية بحتة.. ولكن السيناريو لم يجد وسيلة لحل كل القضايا التى أثارها سوى أن يجمع كل الشخصيات فى الاستعراض الغنائى الراقص فى نهاية الفيلم والذى رقص فيه الجميع ماعدا مشيرة التى أقيم الاستعراض باسمها!

وإذا كان بركات قد نجح فى جعل ممثلة عظيمة مثل أمينة رزق ترقص فى هذا الاستعراض.. فلا أعتقد أن هذا كسب خطير يمكن أن يبرر لبركات ارتكاب فيلم كهذا.. ليس لأنه فيلم كوميدى.. وإنما مستواه كمخرج يهبط فيه إلى حد لا يمكن أن يصدقه أحد من مخرج «دعاء الكروان» و«الحرام».. وحرام فعلاً يا أستاذ بركات!

مجلة «الإذاعة» ١٩٧٦/٥/٢٩

«ملك التاكسى» بين هاملت وماكبث!

فى كل الدنيا يقدم التليفزيون للسينما أحسن مخرجيها.. وأستطيع أن أعد الآن عشرات الأسماء لمخرجين فى السينما العالمية كانت بداياتهم الأولى فى التليفزيون .. فالعمل المستمر فى التليفزيون- بحكم سرعته النسبية وفرصه العديدة وتكاليفه الأرخص وسماحه بالتجريب غير المسموح به دائماً فى السينما التى تحكمها ضرورات اقتصادية أصعب - يمنح المخرج إمكانية اكتساب خبرة تكنيكية كاملة بكل دقائق المهنة.

ومن التليفزيون المصرى نفسه خرج للسينما حسين كمال وسعيد مرزوق ومحمد راضى.. ولكننى - وعلى مسئوليتى الشخصية - لا أعتقد أنه قدم للسينما أحداً آخر.. بل أن من جاءوا للسينما من التليفزيون كان عليهم - من خلال أفلامهم القليلة - أن يعودوا إليه.. فليس عيباً أبداً أن يظل مخرج التليفزيون فى مكانه.. فلعل هذا أفضل للسينما والتليفزيون معاً.. وللمشاهدين أنفسهم أيضاً وأولاً!..

وتجارب مخرج التليفزيون يحيى العلمى القليلة فى السينما تؤكد هذا.. وفيلمه الأخير **«ملك التاكسى»** يدهشنا ليس فقط بالسيناريو الردىء الذى كتبه هو نفسه مع شريف المنباوى.. وإنما حتى بمستوي إخراج يخلو تماماً من القدرة التكنيكية التي يكتسبها عادة مخرج التليفزيون..

ولا أستطيع أن أزعم أننى حتى فهمت موضوع الفيلم.. إن كان هناك موضوع أصلاً.. فقد أصبحت مشكلتنا أننا نفهم أعقد الأفلام الأجنبية ولا نستطيع أحياناً أن نفهم فيلماً المفروض أنه يدور فى مصر ويتحدث باللغة العربية.. وبتواضع شديد - قد يكون راجعاً لجهلى الشخصى - أعترف بأن كل ما فهمته من «ملك التاكسى» هو أن محمد رضا كون ثروة هائلة من سيارات التاكسى التى يملكها.. ولكنه رجل بخيل جداً يريد تزويج ابنته صفاء أبو السعود من شاب ثرى.. وهناك بعد ذلك أشياء غريبة جداً عن قصر يملكه عادل إمام يشترى منه محمد رضا ٣٣ قيراطاً تاركاً قيراطاً

واحداً لعادل إمام الثرى الذى أفلس ومازال يعيش فى أوهام الماضى.. وإن صفاء أبو السعود تقع فجأة فى حب عادل إمام ناسية حبها السابق لسمير غانم.. وفى النهاية نكتشف أن هناك شيئاً غامضاً اتفق عليه محمد رضا وعادل إمام الذى يفوز بالطبع بقلب بنت المعلم.. ما هو هذا الاتفاق الغامض وما هى اللعبة التي دبراها معاً؟. وما هي الحكاية..؟ أكون كاذباً لو أدعيت أننى أفهم.. مع أن مهنتى الوحيدة هى أن أحاول فهم الأفلام!

لقد حاول كاتبا السيناريو أن يكونا متقدمين جداً فاستخدما أحدث أساليب كتابة السيناريو وأكثرها غموضاً لكى يقولا للمتفرج فى النهاية وكأنهما «يهزران» معه:

– هيه.. وضحكنا عليك!

ولقد ضحكا علينا فعلاً.. ولكننا لم نضحك مع أن الفيلم فيما يخيل إلى.. تم صنعه بهدف أن يكون فيلماً كوميدياً.. على الأقل بدليل حشد نجوم الكوميديا الذى يقدمه.. ولكنى لا أعرف حتى الآن كيف استطعت لأول مرة ألا أضحك فى فيلم يلعبه ممثل موهوب مثل عادل إمام؟ بل وكيف وافق عادل إمام نفسه على أن يؤدى شيئاً كهذا.. مع إنه بالتأكيد يشترك فى أفلام كثيرة سخيفة ولكنه كان قادراً دائماً – وبقدراته الذاتية وحدها – على أن يضحكنا.. ولكننى رأيته فى هذا الفيلم يلعب دوراً غريباً.. يكشر فيه دائماً حزيناً وبلا سبب.. بل ويبكى بالدموع وبلا سبب أيضاً.. حتى أنى لم أكن متأكداً تماماً هل أنا أمام عادل إمام أم «هاملت»؟..

لقد كانت المسألة فيما يبدو مجرد «شيء» يمكن أن تغنى فيه صفاء أبو السعود وترقص.. ويقول محمد رضا نفس الكلمتين إياهم.. ويقع سمير غانم فى برميل زفت.. ويلعب سيد زيان دوراً تراجيدياً «جامد أوى» يحوله هو الآخر إلى «ماكبث»!

أما إبراهيم سعفان فقد اختاروا له دور الخادم التعس الذى يحمل «طفاية السجاير» لعادل إمام سيده الذى يأمره وينهاه ويشخط فيه طول الوقت كما اختاروا له أيضاً اسم «السلاموني».. وهو الفيلم الثالث – خلال سنتين فقط – الذى يستخدمون فيه اسم عائلتنا الكريمة لكى يمسحوا بها البلاط.. وهى «صدفة» لا تزعجنى أبداً.. بالعكس.. فسأبدأ من الآن فى المطالبة بأجرى.. بعد أن أصبحت من نجوم الشباك فى السينما الرديئة.

مجلة «الإذاعة» ١٠/٦/١٩٧٦

«أعظم طفل في العالم»

من الصعب جداً الحديث عن هذا الفيلم ومحاولة تقييمه أو مناقشته كعمل فنى.. لإنه ببساطة ليس عملاً فنياً.. وإنما هو عمل عدوانى ارتكبه البعض فى حق الناس أو (عمل أسود) أو شىء آخر يخطر على بال كل من ألقته المقادير فى وجه كارثة اسمها **«أعظم طفل فى العالم»**.

لقد تصورت لبعض الوقت وأنا أتعذب فى مقعدى المحطم طوال ساعتين إننى أشاهد أسوأ فيلم فى العالم.. ولكنى عدت فتذكرت - إنصافاً للفيلم - إننى رأيت أفلاماً مصرية أسوأ منه.. وإننا سنرى بالتأكيد ما هو أفدح مادام أحد لا يخجل من التنافس على الإمعان فى الرداءة.. بحيث يخطر لى أحياناً أن بعض مخرجينا ومنتجينا يدخلون فى مباراة سرية غير معلنة للحصول على جائزة ذهبية لأسوأ فيلم!

إن السخرية المريرة فى هذه الكلمات نابعة من الصدمة.. فالأسماء التى يحملها هذا الفيلم تدعو إلى الاحترام وإلى توقع شىء آخر.. فجلال الشرقاوى مخرج مثقف وهو أحد المصريين القلائل الذين درسوا السينما فى معهد «الايديك» الفرنسى.. وله خبرة مسرحية عريضة متميزة.. وله عدد قليل من الأفلام كمخرج كانت سيئة حقاً ولكنه كان يحاول فيها شيئاً بالتأكيد.. وعظيم جداً إنه توقف بعدها عن الإخراج للسينما وتفرغ للمسرح.. وليس عيباً أبداً أن يقتصر الفنان على ما يستطيع أن يبدع فيه..

وعلى سالم كاتب مسرحى شاب موهوب.. بل إنه أحد العناصر الجادة التى

أفرزتها حياتنا المسرحية الجديدة فى السنوات العشر الأخيرة..

فما الذى حدث!

إننا نقرأ اسم الاثنين على فيلم خال من الثقافة والجدية والسينما.. فإذا دخل عنصران شابان كهذين مجال السينما من باب المسرح.. فمن الذى أوهمهما إن الناس تريد أن تتابع مغامرة الفتاة السويدية «ماتيلدا» التى تتحرك كحيوان طول الفيلم كاشفة عن صدرها وظهرها.. والتى تريد أن تلتقى لقاء حسياً - مرة واحدة! - برجل شرقى: «مكتمل الرجولة.. وسيم.. عبقرى!» لكى تنجب للبشرية المعذبة «أعظم طفل فى العالم»!!

إن أحداً لا يمكن أن يناقش ما حدث تحت هذا الخط العام لفكرة الفيلم.. فكل شيء ردىء وسخيف وبدائى إلى حد يدعو للدهشة.. فكيف استطاع هؤلاء الناس أن ينتجوا شيئاً سيئاً إلى هذا الحد؟ وكيف تصوروا أنهم يمكن أن يصنعوا فلوساً لأنفسهم وللموزع اللبنانى بفيلم عن السيدة «ماتيلدا» و«شجرة الزرمبيح» ورشدى أباظة الذى يعمل ممثلاً بالنهار وطياراً فى بيروت بعد الظهر؟!

وإذا كان بعض التجار يتصورون أنهم يمكن أن يبيعوا أى شيء للمتفرج المصرى.. فإن عليهم أن يذهبوا إلى سينما رمسيس ليسمعوا كيف إنه يسخر منهم طوال الفيلم رغم أنهم ضحكوا عليه بالأسماء الكبيرة: رشدى أباظة.. ميرفت أمين.. هند رستم.. عمر خورشيد.

ولو.. أن الجمهور أذكى منكم.. وهو يرفض كل ما قدمتموه له من صدور وسيقان وأجساد عارية.. لأنه حتى عندما يحب أن يشاهد هذا كله يحب أيضاً أن يحترم الآخرون عقله وآدميته..

مجلة «الإذاعة» ٨ يونيه ١٩٧٦

فى انتظار القارب

فى اللقطة الأولى من فيلم **«شوق»** وقبل ظهور أى اسم آخر نقرأ: «تحفة نادية الجندى الجديدة».. ثم نقرأ بعد ذلك أن القصة والسيناريو والحوار لعبد الحى أديب.. وأن الإخراج لأشرف فهمى.. فنندهش.. فكل شىء يذكرنا بفيلم «امرأة فى الطريق» الذى أخرجه عز الدين ذو الفقار منذ سنوات لا أذكرها بالضبط.. والإخراج الذى يعدو مجرد تنفيذ لقطات من هذه الزاوية أو تلك.. لا يمكن أن يذكرنا بالمخرج الشاب الذى بدأ بداية جيدة وأخرج **«ليل وقضبان»**.

وبغض النظر عن أننا أمام فيلم سبق أن قدمه مخرج وسيناريست آخران بشكل أفضل وأعمق من جميع الوجوه.. فإننا نفاجأ فى فيلم «شوق» بإصرار شديد على تكرار النجاح الأسطورى لفيلم **«بمبة كشر»** حتى لو لم كان الموضوع يسمح بذلك.. فهناك أغان تغنيها نادية الجندى رغم أنها ليست مغنية بالتأكيد.. وهناك رقص فى أحد الموالد رغم أننا نسمع من السيدة شوق نفسها أنها تزوجت واعتزلت الرقص وأن حياتها الجديدة لا تسمح لها بهذا الرقص المفاجىء.. وهناك زوج عاجز جنسياً محمد العربى تكرهه الزوجة وتنظر باشتياق شديد إلى أخيه حسين فهمى الذى نسمع أنه مهندس ولكنه يتفرغ تماما لشد حبل منفاخ فى ورشة بدائية ولمجرد أن نرى جسده العارى.. ثم هناك قرية فاسدة تماماً تشتهى كلها امرأة واحدة ثم ترجمها بالأحجار مثل أرملة فيلم زوربا.. ومع ذلك فالمرأة ترقص وتغنى على البلاج بقميص نوم أحمر وقد اختفت القرية تماما.. وحتى الشخصية الوحيدة التى تبدو منتمية للواقع.. توفيق الدقن الذى يخفى فساده وعربدته وراء خداع الناس بتدينه الكاذب.. سرعان ما يتحول إلى شخصية كاريكاتيرية مبالغ فيها بحيث لا تقنع طفلاً..

وبعد عديد من حوادث الإنفجار والإصابة بالعمى ومحاولات الاغتصاب والتعبيرات الصارخة و«لا انت ابنى ولا أعرفك» و«بحبك يا أحمد» نكتشف أننا كنا مغفلين لأننا لم «نأخذ بالنا» من أن سعيد صالح الطبال الذى يعمل مع شوق من عشر سنوات.. هو حبها الحقيقى الوحيد الذى يهرب بها من القرية الظالمة.. ويختفى القارب الذى يحملهما معاً.. ولكن لكى تعود شوق بالتأكيد مرة أخرى «بتحفتها الثالثة»!

مجلة «الإذاعة» ١٩٧٦/٧/٣١

عادت الحياة.. وانهالت الأفلام كالمطر

فى المشهد الأول من فيلم نادر جلال الجديد **«وعادت الحياة»** نفهم أن نور الشريف طلق زوجته سهير المرشدى بعد زواج غير موفق ولم يعد يجمعهما غير ابنهما الطفل الذى أودعاه فى مدرسة داخلية ويتبادل الأبوان استضافته فى عطلة نهاية الأسبوع..

ورغم أن الزوج والزوجة المطلقين يبدو على كل منهما أنه وجد طريقه الخاص وحياته الجديدة.. إلا أننا نلمس - حتى تحت نار خلافاتهما المشتعلة دائماً - إن هناك رماد حب كامن تحت السطح.

ويقدم الفيلم تفصيلات فرعية ثرثارة إلى أن تحدث نقطة التحول عندما يختفى الطفل فجأة.. فيبدأ الأبوان رحلة بحث مشتركة عن الابن الضائع في مجاهل الأسكندرية.

وتستغرق رحلة البحث بقية الفيلم فى تفصيلات أشد فراغاً وثرثرة.. فمن بيت إلى بيت ومن شارع إلى شارع يدور الأبوان بالسيارة باحثين عن الابن الضال فى كل مكان وكل منهما يحمل الآخر مسئولية ما حدث.. ووسط بعض الذكريات عن علاقة الحب القديمة فى «فلاش باك» ندرك على الفور أن الحب القديم يستيقظ.. وسرعان ما ندرك بذكائنا «الفطرى!» إن المحنة المشتركة للزوجين المطلقين لابد أن تنتهى بالعثور على الطفل وبعودة الأب والأم إلى بيت الزوجية!

وهذا بالضبط ما يحدث لأنه لم يكن هذا موضوع أصلاً.. ولأن الفكرة باهتة مكررة وسبق أن شاهدناها بشكل أو بأكثر ولا يحاول السيناريو أن يفاجئنا بشىء مدهش يخيب ظنونا.. فهو يصل فى النهاية إلى عودة سهير المرشدى إلى مطلقها نور الشريف بعد عثورهما على الطفل.

ولكن لأن المادة الدرامية فقيرة ومتهافتة إلى أقصى حد.. فإن السيناريو يحاول أن يحشر عدة مواقف وشخصيات لا علاقة لها بالفيلم الأصلى لأنه لم يكن هناك فيلم من البداية.. فهناك مشهد مفتعل لناهد شريف وهى تكشف عن ساقيها من أجل الشباك ولمجرد أنها يمكن أن تكون أم أحد زملاء الطفل الضائع وطبيعى أن يذهب نور الشريف لسؤالها عن ابنه.. وهناك مشاهد غريبة جداً يتصور المخرج نادر جلال أنها مبتكرة لخناقة بين بواب إحدى العمارات وشغالاتها حول باب الأسانسير المفتوح.. وخناقة فى شوارع الأسكندرية حول تصادم بين سيارة نور الشريف وسيارة أخرى.. وكلها أشياء تستغرق وقتاً طويلاً على الشاشة لمجرد أن يكون هناك شىء يقال ويطيل مدة فيلم لم يجد شيئاً يقوله أصلاً سوى أن المطلقين يمكن أن يعودا بعضهما عند أول محنة مشتركة.. كأن يشاهد زوجان مطلقان مثلاً فيلماً كهذا!

فى الفيلم عناصر شابة جيدة كان يمكن أن تصنع شيئاً أفضل لو وجدت شيئاً تقوله.. تصوير المصور الموهوب سمير فرج مثلاً الذى بذل كل جهده وأكد قدرته الحرفية كمدير تصوير جديد.. وديكور أنسى أبو سيف الذى وقع فى إغراء الشقق الفخمة التي تتسع مساحتها لتصبح قصوراً بلا مبرر رغم عنصر «الذوق» الواضح فى خطوط الديكور.. أما نادر جلال نفسه فهو بالتأكيد مخرج جديد يعرف حرفته جيداً.. ولكنه مثل جيل الشبان من خريجى معهد السينما كلهم.. نجحوا فى فرض أنفسهم في السوق التجارى وانهالت أفلامهم كالمطر.. ولكنهم ضاعوا من الفيلم الأول!

مجلة «الإذاعة» ١٩٧٦/٨/٧

الابن الضال .. عاد فلَمْ يفهمه أحد..!

لم يعد أحد فى حاجة إلى الحديث عن حجم يوسف شاهين ودوره فى السينما المصرية. فطوال ٢٥ سنة وهذا المخرج العظيم لا يكف عن العطاء ولا الحركة والصراع.. بل أن معاركه المستمرة من أجل أن يحقق الفرصة ليعبر عن نفسه وبحرية وشجاعة كاملة هى معارك أروع فى حد ذاتها من كل أفلامه.. فهو فنان لم يسكت أبداً ولم ينهزم ولم يكف عن التطور وعن البحث عن الجديد.. وإذا كان هناك مخرجون قلائل جداً لا يمكن تصور السينما المصرية فى ربع القرن الأخير بدونهم فيوسف شاهين واحد منهم بالتأكيد إن لم يكن فى مقدمتهم. وإن كانت سينما يوسف شاهين دائماً سينما «مختلفة» ومتميزة عن كل التيارات والاتجاهات الأخرى فى السينما المصرية.. فهو فنان مصرى خالص وحتى النخاع.. كانت أفلامه دائماً – حتى ما فشل منها – محاولة للتعبير عن مصر الحقيقة التى تتغير وتتقدم وتنتكس فى ربع قرن لعله أخطر ربع في تاريخ مصر كله..

ولكن مشكلة يوسف شاهين دائماً كانت أسلوبه في التعبير عن مصر.. إن حسه المصرى الخالص كان يصطدم دائماً بثقافته الأوربيه واستيعابه لأحدث مدارس السينما العالمية وقدرته التكنيكية الفائقة ثم جرأته الكاملة على التعبير عن نفسه وبالأسلوب الشخصى جداً الذى يختاره هو.. وقد كانت هذه كلها معركة بطولية خاضها يوسف شاهين وفرض نفسه بها ولكنها فى نفس الوقت سلاح ذو حدين.. أحدهما شديد الخطر..

لقد كنت شخصياً واحداً ممن تعلموا السينما من أفلام يوسف شاهين ومن أحاديثه العديدة معنا باعتباره واحداً من آلهة السينما يقف على مستوى كل العباقرة الآخرين.. ولقد كنا دائماً نختلق الأعذار والمبررات لكل العيوب والثغرات فى سينما

يوسف شاهين من فرط انبهارنا بهذا الفنان المجنون ومن فرط احتياجنا أيضاً لسينما مصرية مختلفة.. ولكنى أعترف بأن **«عودة الابن الضال»** جعلنى أعيد النظر فيما يصنعه هذا المجنون بنفسه وبنا.. فالجنون والعبقرية والقدرة السينمائية الفائقة لم تعد تكفى فى ظروف السينما التجارية المصرية وظروف المجتمع المصري الحالية حيث أصبحت السينما جزءاً من معركة لتغيير المجتمع وتعليم الناس وإيقاظهم وتطوير وعيهم كما يؤمن فنان سياسى مثل يوسف شاهين نفسه..

و«عودة الابن الضال» هو حلقة أخرى فى سلسلة أفلامه بعد «الأرض».. وهى الأفلام التى تتحدث عن مصر منذ جذور حركتها الثورية فى الثلاثينيات وكما تبلورت أشد لحظاتها صعوبة فى هزيمة ٦٧ وحتى الآن.. وفى «الابن الضال» يضع يوسف شاهين كل الأشياء فى سلة واحدة.. ويصنع عملاً ملحمياً شديد التكثيف يطرح فيه كل القضايا الكبيرة والصغيرة. ويقول أشياء كثيرة عن جيله وعن جيلنا وعن الأجيال القادمة التي يعتقد أنها تحمل بذور الأمل الوحيدة فى مصر مختلفة أفضل مما صنعنا بها نحن.. والشخصيات فى هذا الفيلم ليست شخصيات حية بقدر ما هى رموز.. والمكان الغريب الذى اختاره لهذه الشخصيات والأحداث المزدحمة ينفى عن الفيلم تماماً طابعه الواقعى.. وهذا يتناسب تماماً مع الأسلوب الذى اختاره لفيلمه.. فنحن أمام جسد هائل من الرموز والإيحاءات، حدث لمصر وما يجب أن يحدث.. ولكن الرمز الأساسى الواضح هو جيل على (أحمد محرز) الذى بدأ بالحلم والثورة والتمرد وتغيير العالم ثم تم ضربه وإجهاض كل أحلامه فى السنوات العشرين الماضية.. حيث تحول المقاتلون إلى تجار والمناضلون إلى أشباح مهزومة ومتكبرة وعاجزة عن الفعل.. ولم يبق إلا الأمل فى الشاب الصغير الذى يحلم بالسفر وإقتحام عالم الفضاء (هشام صالح سليم) أو بحق العلم والحرية داخل البلد نفسها (ماجدة الرومى).. بينما تقف على الهامش أجيال قديمة فرغت تماماً من كل حيلة بعد أن ساهمت فى صنع المأساة (محمود المليجى) و(هدى سلطان).. ويشير يوسف شاهين بوضوح كامل إلى علاقة عبد الناصر بكل هذا الذى حدث.. كما يشير إلي أن لا حل ولا أمل إلا بأن تدمر هذه العائلة «المعفنة» كما قالت سهير المرشدى نفسها فى مذبحة النهاية من أجل أن تجد العناصر الشابة النظيفة فرصتها فى تحقيق حلم مصر الأفضل.

أشياء كثيرة رائعة وعميقة يقولها يوسف شاهين فى فيلمه.. مستوحياً خيوطاً

كثيرة واضحة من الإنجيل ومن الأدب العالمى ومن السينما العالمية نفسها.. «شرق عدن» لإيليا كازان و«الملاعين» لفيسكونتى وملامح كثيرة من فيللينى.. وهو يصوغ «رؤيته السينمائية» صياغة فنية يصل فيها إلى القمة ويحقق مستوى يتجاوز به أحياناً المستويات العالمية نفسها.. فنحن في هذا الفيلم أمام مخرج عبقرى هو يوسف شاهين ومصور عبقرى هو عبد العزيز فهمى قدما في هذا الفيلم مشاهد كثيرة نادرة على مستوى التكنيك.

ولكن عيوب يوسف شاهين تظل هى عيوب يوسف شاهين القاتلة التي ترتفع بعمله إلي القمة بنفس السهولة التى يمكن أن تفسد بها العمل كله.. ولا يبدو أن يوسف شاهين ينوى أن يتعلم من أخطائه.. إن كل جهده الجبار فى صياغة أفلامه سينمائياً يضيع تماماً فى الأسلوب الغريب الذى يصر على أن يطرح به أفكاره.. ومطلوب من هذا العبقرى المجنون الا يقترب أبداً من السيناريو والحوار.. إن كل شىء يبدو مترجماً إلى اللغة العربية.. رغم أنه فى مضمونه مصرى خالص المصرية وفائق الشجاعة.. واضح أن مشاركة صلاح جاهين لم تجد.. لأن شخصية يوسف شاهين تظل أقوى دائماً.. وهو لم يستفد أبداً من تجربة **«العصفور»**.. فالمونتاج عصبى شديد التوتر، والقفزات سريعة وليست هناك شخصية واحدة واضحة ولا مشهد واحد «يستريح» حتى يحقق غرضه ويصل إلى المشاهد.. ورغم المستوي الجديد الرائع في تقديم الأغانى والرقصات فليس هناك مبرر واحد لاختيار الأسلوب الغنائى الذى لا يبدو جزءاً من بناء الفيلم العضوى بقدر ما تظل الأغانى والرقصات مجرد «تعليقات» على الأحداث والشخصيات.

ويوسف شاهين كعادته يغامر وبجرأة بتقديم مجموعة من الوجوه الجديدة تنجح تماماً فى تجربتها الأولى ويتميز منها بالتحديد أحمد محرز وهشام صالح سليم رغم أنهما كانا يتكلمان تماماً كما كان يتكلم عمر الشريف فى **«صراع فى الوادى»**.. وماجدة الرومى وجه جديد معبر وشجاع ومقتحم ولكنها ليست صوتاً معجزة كما قالوا عنها.. والمهرج الذى يلعبه على الشريف هو عنصر خارجى مقحم وليست له وظيفة حقيقية أو أن فكرته لم تصل الناس.. تماماً كما لم تصل الأفكار الرائعة التى يطرحها فيلم هو بالتأكيد عمل سينمائى رائع وشديد الرقى ولكنه يتحدث لغة مختلفة.. وهذه هى المشكلة التى جعلتنى أخرج من هذا الفيلم بإحساس كامل بالاحباط بل وبالغضب.. إن فناناً سياسياً واعياً مثل يوسف شاهين لا يمكن أن

يقول كلمته للناس بهذه اللغة.. ولا يمكن أن يظل يصنع أفلامه للنقاد وللمهرجانات.. لأن دوره هو بالذات أن يقدم لجمهورنا البديل لسينما نيازى مصطفى وحسن الصيفى وحسن الإمام وإذا كان «الابن الضال» هو البديل.. فإن حسن الإمام يكسب بالتأكيد!

مجلة «الإذاعة» ٢/١٠/١٩٧٦

«المذنبون» بالصدفة

وكيف تجمع كل هؤلاء الأشرار فى فيلم واحد ؟!

يبدأ كل شيء بمقتل نجمة السينما سناء كامل (سهير رمزى) فى نفس الليلة التى أقامت فيها حفلاً صاخباً فى بيتها .. جمعت فيه حشداً من أصدقائها من كل النماذج التى يمكن أن تجتمع حول نجمة.. ومن خلال تحقيق جريمة القتل التى يتابعها المحقق التقليدى عمر الحريرى ومساعده سعيد عبد الغنى.. يتضح أن الشخصيات التى تناولها التحقيق لم تكن لها علاقة مباشرة بجريمة القتل نفسها .. ولكنها تتورط فى الاعتراف بجرائم أخرى لعلها أشد وأنكى.. لأنها ليست جرائم قتل شخص وإنما قتل وسرقة وغش مجتمع كامل..

عماد حمدى ناظر المدرسة الذى يسرق أسئلة الامتحانات ليبيعها من أجل مزيد من المال لتربية أولاده.. توفيق الدقن مدير الجمعية الاستهلاكية اللص والمرتشى والذى يبيع حمولات كاملة من أقوات الناس لتجار القطاع الخاص.. نبيل بدر المنتج السينمائى اللبنانى الذى يهرب الذهب أو المخدرات وينهش أعراض البنات.. حياة قنديل الطالبة الجامعية الفقيرة التي تشفق على أبيها عبد الوارث عسر من حمل أعبائها المالية فتسقط فى شبكة الدعارة.. يوسف شعبان الطبيب الذى يقوم بعمليات إجهاض غير شرعية.. صلاح ذو الفقار المدير الذى يدعى صلاته الوثيقة «بالسيد الوزير» بينما يخطط لخطف زوجة صديقه زبيدة ثروت.. عادل أدهم الأفاق الأنيق زئر النساء وسارق الخزائن والوجه اللامع رغم ذلك فى الأندية الفخمة ومخادع النجوم..

إن التحقيق مع هؤلاء يكشف بالصدفة عن كل الجرائم، ولكنه ينفى عن المتهمين جريمة قتل النجمة سناء كامل. التى تكتشف فى النهاية أنها ماتت ضحية قصة حب بعيدة تماماً عن كل هذه الاحتمالات.. فحسين فهمى الشاب الاستقراطى الذى

سقطت أسرته واكتشف فجأة إنه فقد كل شيء بموت أمه. يصبح سهلاً أن يسقط فى حب نجمة سينمائية بشكل مثالى تماماً لا يلبث أن يستيقظ منه عندما يكتشف فى فراشها رجلاً «مهماً جداً» يبدو أنه أكبر من كل النماذج السابقة (كمال الشناوى) .. ولا يكون أمام شاب بهذا التكوين المثالى الذى انتهكت براءته وتعطشه للحنان إلا أن يقتلها.. ويوضع «المذنبون» فى السجن.. ويغلق المحضر..

تقوم الفكرة الأساسية التي كتبها نجيب محفوظ إذن على أن الجرائم الفردية التى كثيراً ما تثير اهتمامنا جميعاً.. هى أهون بكثير من الجرائم «العامة» التي تخرب مجتمعنا كله. والتى قد لا نكتشفها إلا بالصدفة.. لأن صانعيها يكونون من الحذق والبراعة بحيث يخفونها.. أو لأن ظروفاً اجتماعية كاملة تسمح لهم بهذا كجزء من قوانين الحركة الطبيعية لمجتمع ما فى ظروف ما ولكن خلل الفيلم الأساسى إنه لا يقول لنا شيئاً عن هذه القوانين الاجتماعية العامة التى تفرخ هذه الجرائم.. فهو لا يربط المجرمين أو المذنبين بعضهم ببعض الإربطا مكانيا .. أى من حيث إنهم جميعاأصدقاء للنجمة سناء كامل.. وإنهم كانوا موجودين فى بيتها ليلة مقتلها فى حفلة كان يمكن **إلا** تقام وجريمة قتل كان يمكن إلا تحدث.. ويركز السيناريو على الدوافع الشخصية لكل «مذنب» على حدة.. فكلهم مرضى ومنحرفون بالصدفة.. يبدو للوهلة الأولى أن الجشع المادى أو حتى الحاجة المادية هى التى دفعتهم للإنحراف الذى يبدو هنا مجرد إنحراف أخلاقى.. ولكن ما هى الأسباب الحقيقية وراء وجود هذا العدد الكبير من المذنبين فى فيلم واحد؟ ما هو الإطار العام الذى يتحركون فيه والذى كان لابد أن يفرز هذه النماذج! لا يقول السيناريو شيئاً عن هذا.. ويكتفى ببضع وقائع تنشرها صفحات الحوادث كل يوم ويعرفها الجميع.. ثم ببضع عبارات تقوم بنوع من «التنفيس» عن غضب الناس من هذا النوع من الانحراف أو ذاك.. وهو نوع من الأفلام مضمون النجاح فى ظروف معينة.. وحقق نجاحاً بالفعل فى **«ميرامار» و«ثرثرة فوق النيل»** وغيرهما.. ولكن بلا أى تحليل اجتماعى لأسباب الظاهرة وظروفها وضروراتها وكأن هذه الإنحرافات تحدث بالصدفة وفى الفراغ ولأن هناك عدداً من الأشرار بلا سبب..

ومن هنا لا يمكن اعتبار «المذنبون» فيلماً سياسياً رغم أنه يحمل ميزة أساسية – فى تقديرى الشخصى على الأقل – وهى أنه يكشف عن ثغرات مخيفة حقيقية فى مجتمعنا.. وإنه يتناول قضيته بجدية وإن افتقد الرؤية الواعية.والتحليل السياسى

لأسبابها.. وبالنسبة لسينما حصرت نفسها فى عالم الكباريهات والراقصات وعصابات التهريب وقصص الحب والخيانة المريضة فإن هذا القطاع كله من الأفلام - الذى يبدأ من الرؤية الصحيحة فى **«زائر الفجر»** و**«على من نطلق الرصاص»** وينتهى بـ «المذنبون» يصبح مطلوباً وضرورياً من السينما المصرية فى هذه المرحلة على الأقل.. وكنوع من كسر نطاق السينما التجارية الرديئة والتى لا تقول أى شىء عن أى شىء ولا علاقة لها بأى واقع..

ومن أجل هذا لابد أن نرحب بفيلم «المذنبون» على حساب أى ثغرات فنية.. إن السيناريو يختار مثلاً أسلوب التحقيق البوليسى، وهو أسلوب شائع حتى فى السينما السياسية العالمية.. ولكن العيب الخطير فى بناء هذا الفيلم هو إنه يقدم لنا كل شخصية فى لحظة التحقيق معها إلى لحظة اكتشاف جريمتها التى تنتهى دائماً بوضعها فى غرفة الحجز فى قسم البوليس بنفس التتابع الميكانيكى مذنباً وراء الآخر.. بحيث تبدو كل قصة منفصلة تماماً عن سائر القصص ودون بناء عضوى واحد ومتماسك وبحيث تصلح كل منها حلقة تليفزيونية مستقلة.

وسواء أكان هذا وارداً أم لا فى ذهن صانعى هذا الفيلم فإننا لا يكمن ونحن نشاهده إلا أن نتذكر **«زائر الفجر»** لممدوح شكرى.. فالتحقيق هنا يبدأ أيضاً من مقتل بطلة الفيلم لكى نعود فى مشاهد «فلاش باك» إلى اكتشاف كل غوامض القضية.. بل إن مشهد القبض على أسامة عباس على باب شقة القتيلة هو بالضبط مشهد القبض على سعيد صالح على باب شقة القتيلة فى زائر الفجر، وحتى يوسف شعبان طبيب يجهض النساء من أجل المال فى الفيلمين.

ولكن «المذنبون» فيلم متميز تماماً وجيد الصنع.. يحقق فيه سعيد مرزوق مستوى حرفياً متمكناً خصوصاً في مشاهد الزحام في الجمعية الاستهلاكية التى يقترب فيها من الطابع التسجيلى الواقعى.. وإن كانت طبيعية التحقيقات المتوالية لم تسمح له باطلاق كل قدراته وحبسته أحياناً فى قوالب مكررة.. ولكن سيطرته على هذا الحشد من الأحداث والشخصيات واضحة.. وهو يستخلص من معظم ممثليه أقصى طاقاتهم.. أن حسين فهمى هنا فى أفضل أدواره رغم حساسية الشخصية التى يلعبها ورهافتها.. وعادل أدهم هو الممثل الممتاز ذو الشخصية الغنية والحضور القوى.. وعماد حمدى يتفوق ولكن فى حدود نفس الشخصية التى لعبها فى **«ثرثرة فوق النيل»** وحتى بنفس الاسم.. وإذا كان جمال سلامة يتقدم كثيراً وكل يوم ليجعل

من موسيقاه جزءاً من بناء الفيلم وليس مجرد ثرثرة.. فإن المصور مصطفى إمام لم يكن فى أفضل مستوياته ويحمل مع سعيد مرزوق ومهندس الديكور مسئولية سوء اختيار الألوان وجماليات الصورة.. ولكننا أمام فيلم جيد لأنه يتحدث عنا.. ويقول أشياء حقيقية أيضاً!!

مجلة «الإذاعة» ١٦ / ١٠ / ١٩٧٦

عالم عيال.. لكنهم لا يضحكون على الكبار!

نحن أمام فيلم يمنحك إحساساً بالبهجة.. تخرج منه منتشياً تحترم نفسك وتحترم السينما لأن السينما احترمتك ولم تسخر من عقلك وذوقك وآدميتك نفسها.. وهى مسألة أصبحت نادرة جداً وسط سيل من الأفلام تجعلك تلعن ليس فقط الظروف التى ساقتك إلى مشاهدتها.. وإنما حتى الساعة التى ولدت فيها!

وليس لهذا علاقة بأن **«عالم عيال عيال»** هو فيلم كوميدى.. فأشد الأفلام إثارة للبكاء والشعور الكامن بالاكتئاب والتعاسة والإحباط والرغبة فى الخلاص من «عبث الأقدار» و«مصير الإنسان المعتم».. هى ما يسمى بأفلام الكوميديا المصرية..

إن ما يمنحنا الإحساس بالبهجة الحقيقية فى هذا الفيلم هو مجرد أنه فيلم نظيف.. وهو دليل آخر على خطأ ما يتصوره بعض «معلمين» السينما من أن ما نطالب به هو سينما «النضال والقضية والبعد الرابع» كما يحلو لهم أن يسخروا فى «قعداتهم» أحياناً.. فلا نحن مثاليون نحلم ببلاهة.. ولا هم قادرون على أكثر من بيع الرقص والتعاسة فى شباك السينما.. وفى السوق السوداء أيضاً!

لقد أصبحت أحلامنا متواضعة جداً.. ليس أكثر من مجرد النظافة وعدم الابتذال أو الرخص.. إننا في هذا الفيلم أمام مجموعة من «العيال» نتابعهم ونضحك عليهم ولكننا لا نحس أنهم يضحكون علينا كما تفعل غالباً أفلام الكبار... ورغم الأصل الأمريكى المعروف لهذا الفيلم فلم تعد هذه مشكلة.. فنصف الأفلام المصرية على الأقل منقول بالحرف من أفلام أمريكية.. ولكن المشكلة بالضبط هى كيف ينقلون هذه الأفلام ولماذا وبأى مستوى.. ويوسف عوف يخطىء خطأ واحداً ليس له داع حينما يقول أن القصة والسيناريو والحوار من تأليفه.. فهو يعرف بالتأكيد إن القصة هى لمؤلف أمريكى ولم يكن هناك ما ينتقص من قيمة عمله لو كتب هذا ولو بأصغر «بنط»

ممكن.. ولكنه يفاجئنا على أى حال بمستوى راق من الكوميديا بحيث يثير تساؤلاً ضرورياً حول عدم كتابته للسينما.. وهو ينجح إلى حد ما فى تمصير الموضوع.. فمن حسن حظه أن إحدى مشكلات مصر الأساسية هى كثرة «العيال» وإلى حد مزعج.. وأن يكون لرشدى أباظة فى الفيلم ثمانية أطفال.. ولسميرة أحمد ستة ثم أن تنشأ المفارقات المضحكة من رغبتهما فى الزواج رغم هذا الجيش الهائل من الأطفال المشتركين.. تبدو مسألة قريبة جداً مما يحدث فى بيوتنا.. ولكن الخلل الخطير فى السيناريو هو أنه ركز أساساً على الجانب الكوميدى للموضوع ولم يحاول أن ينتهز الفرصة ليقول شيئاً حاسماً ضد الإسراف الهمجى فى إنجاب الأطفال وهو التقليد المصرى المتخلف الذى ندفع ثمنه جميعاً.. ولا يقول أحد بأن يتحول الفيلم إلى نشرة دعائية من نشرات مركز تنظيم الأسرة الذى وصلت جهوده الرائعة إلى أن أصبحنا ٤٠ مليوناً.. ولكن هذا القالب الكوميدى المحترم هو أنسب القوالب الفنية لتوصيل الأفكار الجيدة للناس.. وبدون ألم!

إن الفيلم يركز على مشاكل الأرملين رشدى أباظة وسميرة أحمد فى تربية أطفالهما.. ثم علاقة الحب التي تنشأ بين الاثنين فجأة.. ومن خلال ثلاث مصادفات من الصعب جداً أن تحدث لشخصين في يوم واحد.. فهما يتقابلان أولاً فى أحد المحلات حيث يشترى كل منهما ملابس لأولاده.. ثم يتضح – بالصدفة – إن سميرة أحمد هى صديقة سهير رمزى.. التى هى بالصدفة زوجة سمير صبرى زميل رشدى أباظة فى العمل فى آبار البترول.. ويلتقى الضيفان – بالصدفة – على دعوة غذاء فى بيت الزوجين.. وفى نفس المساء يذهب رشدى أباظة إلى مستشفى الطلبة ليرى ابنته المراهقة التى أصيبت بالمرض لأنها فزعت من حدوث العادة الشهرية لأول مرة (مسألة مضحكة طبعاً ولم تعد تحدث لأى بنت من هذا الجيل) فيكتشف – بالصدفة أيضاً! – إن سميرة أحمد هى الإخصائية الاجتماعية فى نفس المستشفى!

ولكن يمكن التغاضى بالطبع عن هذه السلسة من الصدف المفتعلة إذا كان الفيلم نظيفاً وراقياً إلى هذا الحد.. كما يمكن التغاضى حتى عن المستوي المادى الخطير الذى يعيش فيه الاثنان.. وإذا كان هناك ما يبرر ثراء رشدى أباظة الفاحش (القصر الكبير ذو الحديقة الذى وجده بمعجزة غامضة ليتسع لهذا الجيش من الأطفال) باعتباره مهندس بترول ونحن تعودنا فى أفلامنا أن يكون أى مهندس بترول – حتى مهندس المجارى – مليونيرا.. فما الذى يبرر ثراء سميرة أحمد وهى إخصائية

اجتماعية تقبض بالتأكيد ٢٣ جنيها و١٧ قرشاً؟

ولكن ما لا يمكن التغاضى عنه هو التركيز على محاولات سمير صبرى الإنفراد بزوجته سهير رمزى وهو يحاول أن «يغريها» وكأنها امرأة التقطها من الكبارية وبما لا يليق بعلاقة زوجية مشروعة ولمجرد التوابل الجنسية الناجحة تجارياً وإذا كان العنصر التجارى - الذى لا يمكن أن ينكره أحد - هو الذى فرض على المنتجة سميرة أحمد أن تحشد الفيلم بعدد هائل من نجوم الكوميديا جاملها كل منهم بمشهد واحد.. فلم يكن هذا مبرراً مقنعاً «لحشر» رقصة لنجوى فؤاد حسب التصور السائد فى السينما المصرية وهو أن الفيلم لا يكون فيلماً إذاً لم ترقص فيه أى امرأة فى أى كباريه.

ولكن شيئاً من هذا لا يحرم سميرة أحمد من حقها فى التحية وهى تبدأ إنتاجها بهذا العمل النظيف الذى لم يضحك على الناس ويبتذلهم من أجل بناء عمارة.. وهو ما لم يفعله عتاولة المنتجين الرجال.. وهى سيدة تستحق الاحترام بالتأكيد وتستحق النجاح.. بالضبط كما يستحقهما المخرج الشاب محمد عبد العزيز الذى لم يخيب آمالنا حتى الآن على الأقل.. ونرجو ألا يخيبها مع الإقبال المخيف عليه باعتباره الورقة الجديدة الرابحة فى أيدى تجار السينما..

إن محمد عبد العزيز ينضج فى **«عالم عيال»** ويسيطر أكثر وأكثر على أدواته السينمائية كمخرج ذى حس كوميدى راق يكمل بالفعل ما بداه الراحل فطين عبد الوهاب الذى لم نحس بقيمته كالعادة إلا بعد أن فقدناه..

ورغم أن الكوميديا أصعب أنواع السينما على عكس ما يتصور محترفو «الضحك الغليظ».. فإن محمد عبد العزيز ينجح تماماً ومرة أخرى فى حل لغز «الضحك باحترام».. وهو يسيطر بمهارة على العدد الكبير من الممثلين الذين يتعامل معهم.. وبالذات مع ١٤ ممثلاً طفلاً يحققون مستوي جيداً ويتفوق منهم بالتحديد الطفل الذى لعب دور سمير المتظاهر بالمرض.. والممثلة جيهان سعد التى لعبت دور الابنة الكبرى.. ولكن الإثارة التجارية بالتأكيد هى التى حضرت مشهد فانلات الأهلى والزمالك للدلالة على إنقسام الأطفال لفريقين.. ومشهد الابن الأكبر محسن محيى الدين الذى يهزم أعداءه بالكراتيه والذى يغرس فى الأطفال قيمة العنف الخاطىء تربوياً.

ولكن كل شىء جيد فى هذا الفيلم.. التصوير والسيناريو والإخراج ومستوى

موسيقى جمال سلامة الذى يؤكد مع كل فيلم بالفعل إننا يمكن أن نسمع موسيقى سينمائية جديدة ومختلفة عن كل «*الدوشة*» *التى نسمعها* من خمسين سنة.. *وإذا* كان طبيعياً أن يكون أداء رشدى أباظة وسميرة أحمد جيداً.. فإن المدهش أن سمير صبرى نفسه كان فى أحسن حالاته إلى درجة - ربما لأول مرة - لم تستفز أحد أو تقلقه فى مقعده!

مجلة «الإذاعة» ١٩٧٦/١٠/٢٣

«دائرة الانتقام» عودة «المعلم» مونت كريستو

مرة أخرى يثير فيلم **«دائرة الانتقام»** مشكلة جيل الخريجين الشبان من خريجى معهد السينما.. فسمير سيف مخرج الفيلم يؤكد موهبته السينمائية بشكل واضح جداً.. ولكن تظل المشكلة هى – وبتكرار أصبح مملاً – كيف استخدم موهبته هذه فى فيلمه الأول؟ وهى مشكلة سمير سيف وكل جيل خريجى معهد السينما وبلا استثناء..

إن بعض خريجى المعهد كانوا يستطيعون بالتأكيد صنع أفلام أفضل بكثير مما صنعوه بالفعل لو أنهم يعملون فى ظروف ملائمة ولو أن القطاع العام استمر فى الإنتاج وفى منح هؤلاء الشبان فرصتهم الأولى كما فعل مع عدد كثير منهم استطاعوا أن يفرضوا أنفسهم بعد ذلك..

ولكن ليست هذه مشكلة سمير سيف على أى حال.. فهو لم يكن يريد أن يصنع غير ما صنعه بالفعل فى **«دائرة الانتقام»** سواء في القطاع العام أو الخاص أو أى قطاع آخر.. فهو شاب واضح جداً ومحدد الطريق ولا يدعي أكثر مما يفعل وهى ميزة كبيرة على أى حال.. فهو متأثر جداً بكل المواصفات التقليدية.. كيف تصنع فيلماً تجارياً يقوم على «الحدوتة» وشد الجمهور والصنعة المحكمة.. وهو معجب جداً بالسينما الأمريكية.. وبمدرسة الفيلم البوليسى الفرنسية بشكل خاص.. ويرى أن هذه هى السينما.. وإنه ليست هناك سينما أخرى فى العالم.. وأن وظيفتها إمتاع الناس وشدهم ولا شىء آخر.. ولأنه واضح جداً فى هذا ومستقيم فإنك لابد أن تحترم فناناً يحمل وجهة نظر ما – حتى لو كنت تختلف معها – ولا يخدع الناس بغيرها..

صحيح أن سمير سيف فى فيلم تخرجه فى المعهد «عليوة والقانون» ثم فى الفيلم

الوحيد الذى أخرجه للتليفزيون «مشوار» كان يبشر بمخرج واقعي جيد شديد التمكن.. ولكنه عندما بدأ العمل فى السينما التجارية قرر أن يصنع شيئاً آخر .. وعلينا أن نناقشه فقط فى حدود هذا «الشىء الآخر»..

قد يكون سمير سيف حُراً في اختياره أسلوب الفيلم البوليسى باعتباره أكثر الأفلام نجاحاً عند جماهير السينما فى العالم كله.. ولكن ما يثير الاعتراض هو اختياره لقصة «الكونت دى مونت كريستو» بالذات ليحولها إلى فيلم مصرى.. ولن أصدع رأس سمير سيف بالحديث عن أن هذه القصة الفرنسية الكلاسيكية ليست لها أدنى علاقة بالواقع المصرى لا اليوم ولا أمس ولا من مائة سنة.. فلن نتفق أبداً على أى كلام حول «الواقع» وهذه العبارات السخيفة الأخرى.. ولكنه يعرف بالتأكيد أن هذه القصة استهلكت مئات المرات فى السينما العالمية.. وأن السينما المصرية نفسها قدمتها فى فيلمين من إخراج بركات **«أمير الانتقام»** بطولة أنور وجدى و**«أمير الدهاء»** بطولة فريد شوقى.. بل إن بركات فى «أمير الانتقام» بالذات قدم فيلماً جيداً جداً – فى حينه واستطاع أن يكسبه ملامح مصرية إلى حد كبير.. وهو ما فشل سمير سيف وشريكه فى كتابة السيناريو إبراهيم الموجى فى صنعه.. فقد ركز هذان الشابان الموهوبان كل جهدهما فى بناء حبكة بوليسية جيداً.. عكسا فيها انبهارهما الشديد واستيعابهما الكامل لكل الأفلام البوليسية الأجنبية التى شاهداها.. إلى حد نقل مشاهد كاملة بحذافيرها من أفلام عالمية معروفة.. ولذلك فقد ظل كل ما يدور أمامنا على الشاشة أمريكيا أو فرنسياً وليس حتى مصرياً مثل فيلمى بركات.. إن بطل الفيلم نور الشريف اسمه جابر وهو والجميع يتكلمون العربية ويتحركون في القاهرة.. ولكن لا شىء على الإطلاق يقنعنا بأن ما نراه يمكن أن يحدث فى مصر.. و«تيمة» الرجل الذى وضعه زملاؤه فى السجن فخرج من السجن ليطاردهم وينتقم منهم واحدا واحداً هى «تيمة» شائعة فى آلاف من أفلام الكاوبوى.. ونور الشريف يخرج من السجن فى أول «دائرة الانتقام» لينتقم من صلاح قابيل ويوسف شعبان وإبراهيم خان على التوالى بعد أن وضعوه فى السجن وتسببوا فى موت أمه واحتراف أخته للدعارة ثم انتحارها واختطف منه أحدهم خطيبته وتزوجها.. فما هو الجديد الذى أضافه سمير سيف لعشرات من أفلام الكاوبوى؟ الجديد هو السيناريو المحبوك تماماً بحيث يعطى للمتفرج الساذج جرعة مشبعة تماماً من الإثارة والترقب.. ثم الإخراج الذى يذكرنا بمخرج إيطالى من مخرجي الأفلام البوليسية

الذين يعرفون «صنعتهم» جيداً.. إن سمير سيف مخرج متمكن من ادواته الحرفية.. ولكن المخرج لا يصنع فيلماً من ساعتين ونصف لمجرد أن يثبت للناس إنه مخرج متمكن.. وبالنسبة لسمير سيف بالذات فقد أثبت هذا فى فيلم تخرجه فى المعهد «عليوة والقانون» - ١٠ دقائق - أفضل مما أثبته «دائرة الانتقام».. وبلا أى فلسفة أو تدخل فى طريقة تفكير ومنهج حياة هؤلاء الشبان الموهوبين.. مطلوب منهم فقط أن يصدقوا أن السينما يمكن أن تكون مثيرة وناجحة تجارياً و«مسلية» إذا قالت أيضاً جملة مفيدة للناس.. وسمير سيف نفسه أول من يعرف هذا جيداً بحكم معرفته الواسعة بالسينما العالمية وذكائه الشديد..

نور الشريف يستحق التهنئة على هذا الفيلم رغم كل شيء.. لإنه اختار لإنتاجه الأول عملاً جاداً ونظيفاً وفيه جهد كبير.. وهو لم يسقط فى دائرة السينما التجارية المبتذلة التي تحقق النجاح على حساب أى شيء وكل شيء.. وليس ذنبه بأى حال فى ظروف السينما المصرية والمتفرج المصرى الحالية أن يختار موضوعاً يضمن به نجاح فيلمه.. وهو كممثل ينجح تماماً فى حدود الشخصية بشخصية الكاوبوى الأمريكى المرسومة وإن كان قد بالغ فى تأثره فى مشيته وطريقة وقوفه والملابس الغريبة التى اختارها لنفسه.. ثم تركيزه الشديد على أن يبدو «شجيعاً أمريكياً» بكل المواصفات.. يضرب عشرة رجال بقبضته الفولاذية وترتمى عليه النساء وينجو من كل المآزق ويرسم خططاً جهنمية لا يقدر عليها سوى أرسين لوبين وليس شاب مصرى غلبان جداً ومضحوك عليه من الجميع.. وإن كنت واثقاً إن هذا الممثل الموهوب يملك قدرات أكبر بكثير مما يقدمه حتي الآن.. وقد استطاع فى إنتاجه الأول أن يقدم فيلماً جيداً على المستوى الحرفى.. إن كانت السينما مجرد حرفة جيدة فقط.. ولكن نور الشريف نفسه بحكم ثقافته يعرف أنها ليست كذلك. ومطلوب منه فى فيلمه القادم أن يثبت أنه منتج ليس كالآخرين..!

مجلة «الإذاعة» ١٩٧٦/١٢/١٨

فعلاً .. «المزيكا فى خطر»

وليس الخطر فقط هو تسلل هذه الأصوات الغريبة وأساليب التأليف والتلحين الشاذة التى تكتسح الأزقة والبيوت والأكشاك لتنشر النغمة السوقية مع غياب النغمة «الصحيحة» وصمت الموسيقى المصرية الحقيقية.. ولكن **«المزيكا فى خطر»** مخيف عندما تصبح أفلامنا «الموسيقية» شيئاً كهذا الفيلم.. الذى لم يكن هناك سبب لصنعه على الإطلاق سوى محاولة الاستفادة وبسرعة من «ظاهرة محمد نوح».. كعادة السينما التجارية الذكية والدائمة فى انتهاز أول فرصة لكسب أول «خبطة» وبأسرع وقت من أى شىء - أصيل أو زائف - يشغل الناس - بالحق أو الباطل - فى هذا البلد.. ابتداء من «موضة» الأفلام السياسية إلى موضة الظواهر الغنائية.. فبعد بيع «عدوية» فى أفلام بعد «الكاسيتات» كان لابد من بيع محمد نوح ولابد سيجىء الدور على «الريس متقال» لنراه بطلاً لفيلم أمام ميرفت أمين!..

ولن أحاول الحديث عن محمد نوح كمغن فلست ناقداً موسيقياً.. فنحن فى بلد حر ومن حق أى إنسان أن يغنى إذا استطاع أن يجد ناساً ليسمعوه.. وقد كان من نكد الدنيا أن يشهد جيلنا المسألة الغنائية تبدأ بعبد الحليم حافظ لننتهى بكتكوت الأمير «اسم مطرب وليس نوعاً من الفراريج الدانمركية».. وما يهمنا الآن هو كيف تقدم السينما مطرباً جديداً فى فيلم لا يفتقد فقط أى علاقة بالأفلام الغنائية التي عرفها العالم وإنما يفتقد حتى أى علاقة بفن السينما.

بالنسبة للقصة والسيناريو والحوار ليست هناك مشكلة على الإطلاق.. يمكن وضع المطرب الجديد وسط «فرقة شعبية» تضم بنتاً حلوة ومجموعة أخرى من الشخصيات الكوميدية التى لابد كالعادة أن تكون متخلفة عقلياً.. البنت ترقص وتغنى وتحب.. والأولاد يصنعون أى شىء فى العالم بقصد شريف جداً هو محاولة إضحاكنا.. وأن نضحك أو لا نضحك بعد ذلك فهذه مسألة بتاعة ربنا.. والغالب أن

جمهور السينما المصرية يضحك على الأشياء بقدر سخافتها.. وأن صانعي الأفلام يعرفون فيه هذا «الداء» ويستغلونه إلى أقصى حد..

ورغم أن شارع محمد على انتهي تماماً وتوقف عن أن يلعب أى دور فى حياتنا الموسيقية إلا أن كل الأفلام المفلسة مازالت تصر على أن أى فنان مغمور يدخل شارع محمد على لابد أن ينتهى بالغناء على مسرح الأوبرا.. حتى بعد أن احترقت.. ابتداء من فريد الأطرش إلى محمد نوح.. ولا يعرف أحد ما الذى جرى في هذا الفيلم بالتحديد.. ففرقة محمد نوح الشعبية سافرت من الأسكندرية إلى القاهرة لتعمل وتقيم بدون مناسبة فى بيت المعلم بلاميطة (محمد رضا) صاحب إحدى الفرق الشعبية فى شارع محمد على.. وهناك لابد من وجود الشرير التقليدى توفيق الدقن الذى يسرق آلات المعلم لكى يعثر عليها البوليس فى النهاية بعد أن تكون الفرقة الشعبية نجحت جداً وأحب محمد نوح لبلبة بينما أحب أخوه سمير غانم صفاء أبو السعود لكى يتزوج الجميع فى النهاية..

أن تكون هذه القصة فيلماً أيام على الكسار وتوجو مزراحى فقد كان هذا شيئاً مقبولاً.. ولكن أن يجيء سينمائيون مصريون ليقدموا لنا هذه الأشياء فى الشهر الأخير من سنة ٧٦ فهم بالتأكيد ليسوا سينمائيين وإنما تجار جلود أو أسماك مجففة أو أى شىء آخر إلا السينما والموسيقى.. وإذا كانت «القصة» فى الفيلم الموسيقى ليست إلا مجرد وسيلة فنية لربط مجموعة من الأغانى والرقصات فى قالب فنى راق.. فإن المجموعة الهائلة من الأغانى والرقصات التى تم حشرها فى هذا الفيلم لم تكن أكثر من ساعتين من «الدوشة» الفظيعة والصراخ المدوى والاستعراضات الهزيلة التى قدم فريد الأطرش أفضل منها بالتأكيد من ثلاثين سنة.. إن الفيلم الموسيقى مسألة ذوق جمالى مرهف أولاً.. وهو أصعب أنواع الأفلام إنتاجاً وإخراجاً.. ولكن ما شهدناه فى هذا الفيلم يفتقد أبسط ملامح الذوق والجمال سواء على مستوى السيناريو المفبرك أو الإخراج الهزيل أو الإنتاج الفقير – لا يمكن أن يكون الإنتاج فقيراً فى فيلم غنائى – أو الديكورات القبيحة والألوان المنفرة إلى حد مخجل أو مستوى الرقصات البدائى.. فما الذى يبقى بعد ذلك في فيلم موسيقى.

مجلة «الإذاعة» ١٩٧٦/١٢/١٨

افلام عام : ١٩٧٧

فانى.. التي أصبحت «توحيدة»

منذ خمس عشرة سنة بالتقريب.. قدم المخرج الأمريكى جوشوا لوجان فيلم «فانى» الذى مثلته لزلى كارون مع شارل بواييه وموريس شيفالييه وهورست بوكولز.. عن الفتاة المرحة التي تقع فى حب شاب يهجرها بحثاً عن مستقبله (بعد أن يترك فى أحشائها ثمرة حبهما) فلا تجد الفتاة (مناصاً!) من أن تقبل الزواج من رجل فى عمر أبيها كان يحوم حولها طول الوقت منتظراً تلك اللحظة.. وبعد أن تحيا الفتاة فى سعادة هى وابنها غير الشرعى فى بيت الرجل العجوز يظهر حبيبها الشاب فجأة ليطالب بما يعتبره حقه.. الزوجة والابن.. واعترافاً من الزوج العجوز بهذا الحب الذى يعرف قصته جيداً.. فإنه يتنازل بشهامة رومانتيكية هائلة عن الشابة للشاب.. ويخرج الجمهور سعيداً من الفيلم الأمريكى الظريف الذى كان جيداً بالفعل فى حينه.. وفى حدود قصته الميلودرامية المعالجة ببراعة وخفة الدم.

ولم يكن معقولاً أن تفوت السينما المصرية قصة (رائعة) كهذه.. فقدمها فريد الأطرش فى آخر أفلامه **«نغم فى حياتى»** الذى لعبته معه ميرفت أمين وحسين فهمى.. وها هو حسام الدين مصطفى يقدمها من جديد بعد أن تحولت «فانى» إلى **«توحيدة»** التى تلعبها ماجدة الخطيب مع رشدى أباظة وفريد شوقى ونور الشريف.. وليست القضية على أى حال أن الفيلمين المصريين منقولان من فيلم أمريكى.. لأن الفيلم الأمريكى نفسه منقول من فيلم فرنسى أخرجه مؤلف القصة نفسه مارسيل بانيول..

وإذا كان ضرورياً أن نتغاضى عن «أصول» معظم الأفلام المصرية لأنها أفلام «أولاد أصول» بالفعل فى السينما الأمريكية أو الفرنسية.. فإن ما يعجبنا فى فيلم «توحيدة» أن المعد نجيب محفوظ وكاتب السيناريو صبرى عزت والمخرج حسام

الدين مصطفى نجحوا إلى حد كبير فى إخفاء الأصل الأجنبى للقصة وتمصيرها بحيث تحتفظ بنفس جو وعلاقات مدينة على البحر المتوسط لتصبح الشخصيات والأحداث مقنعة وقابلة للتصديق.. ربما أكثر من الأفلام المؤلفة خصيصاً للسينما المصرية دون أن يكون بها شيء واحد له علاقة بمصر.. ولكن السيناريو هنا نظيف إلى حد كبير.. والإخراج متعقل ينجح فى نقل جو البحر والفرن الذى تملكه سناء جميل أم (فانى) التي أصبحت توحيدة.. والمقهى الذى يملكه فريد شوقى والد الشاب (نور الشريف) وصديق رشدى أباظة الذى لم أفهم سبب ثرائه الكبير بالضبط وحتى هجرة نور الشريف إلى البحر بحثاً عن مستقبل أفضل ورزق أوفر كانت مقنعة بالنسبة لشاب سكندرى.. وكان مستوى العناصر الفنية الأخرى كالتصوير والديكور معقولاً إلى حد كبير.. حتى موسيقى محمد نوح تم توظيفها جيداً وإن كان طبيعياً أن يتحقق مستوي تمثيل جيد من مجموعة مثل سناء جميل وفريد شوقى ورشدى أباظة ونور الشريف.. فإن ماجدة الخطيب تنجح فى مواجهة هذه الأسماء الكبيرة وتؤكد أن قدرتها تتقدم من فيلم إلى فيلم..

ولا يبقى أى اعتراض حتى على نقل الأفلام من السينما الأمريكية بشرط أن يضعوا أفلاماً تحترم نفسها وتحترمنا.

مجلة «الإذاعة» ١٩٧٧/١/١٨

حكمتك يا رب..

.. «الكروان له شفايف»

السيد رئيس تحرير مجلة الإذاعة والتليفزيون

مقدمة لسيادتكم الناقد السينمائى لمجلتكم الغراء الذى قد يتحول بعد هذا الخطاب إلى ناقد رياضى أو سياسى أو حتى محرر لباب الكلمات المتقاطعة أو أى عمل آخر أرجو أن تنقلونى إليه.. هذا إن لم تقرروا فصلى نهائياً بعد قراءة هذا المقال.. فقد قررت شخصياً اعتزال هذه المهنة التى تجبرنى على مشاهدة الأفلام المصرية طلباً للرزق.. ولمجرد تدبير ثمن القهوة والسجائر.

وأنت تعلم أن هناك أسباباً عديدة تبرر رفع مرتبى - بعد أن أصبحت علبه «السوبر» بثلاثين قرشاً! - وبما إننى استهلك علبتين سوبر فى كل فيلم مصرى.. فقد أصبحت تكليف مهنتى لا تطاق بعد أن كانت الأفلام نفسها لا تطاق.. وقد حدثتك كثيراً فى موضوع منحى «علاوة شهادة».. وكنت تعتذر دائماً بأن اللائحة تقول كذا وإن المادة ٣٢ من قانون الموظفين رقم ١٦ لسنة ١٦ تنص على كذا.. ولكنى بعد مشاهدتى لفيلم **«الكروان له شفايف»** أصر على رفع مرتبى إلى ألف جنيه بعد أن استهلكت أربع علب سوبر وشريطين أسبرين «من الأصلى» و١٦ قهوة سادة من بوفيه سينما رمسيس.. ومبلغاً قدره عشرون جنيه مصرياً غرامة لعسكرى البوليس الذى يمنع التدخين بعد أن ضبطنى أدخن فصمم على إخراجى من السينما.. وعندما عرضت عليه سيجارة ليخلى سبيلى قال غاضباً: بتقدم لى رشوة يا فندى.. أنا بشرب مارلبورو! فدفعت خمسة جنيه قيمة المحضر، ثم أفهمته أن هذا الفيلم لا

يمكن أن أحتمله بدون تدخين.. وظل واقفاً بجانبي وعيناه تطقان شراراً وكلما انفعلت مع أحد مواقف الفيلم المسيلة للدموع أسرعت بإخراج سيجارة لي وخمسة جنيه للعسكري .

ولاشك أنك ستتهمني بالمبالغة.. فهل معقول أن يتفرغ عسكري السجاير لمراقبتي وحدي طوال الفيلم تاركاً كل المتفرجين الآخرين؟.. وسبب السؤال بالطبع هو أنك تفترض إنه كان هناك متفرجون آخرون.. خصوصاً أن الفيلم من إخراج حسن الإمام.. واعترف - إحقاقاً للحق ولكي أجرد «ملك الشباك» من كل الإقبال الجماهيري. بأنه كان هناك خمسة غيري في الصالة الخالية التي كان يصفر فيها الريح ويتساقط الجليد.. في الصف الأول جلس اثنان من أصدقائي جرسونات السينما وكان إحدهما يناقش مع مطلقته موضوع النفقة التي تأخر في دفعها بينما زميله يحاول إقناعه بالعودة لاستئناف الحياة الزوجية من أجل العيال.. وكان يبدو على الرجل أحياناً إنه يوشك على الاقتناع.. ولكنه كلما نظر إلى الشاشة بالصدفة ولمح مشهداً من مشاهد الفيلم كان يعود فيصرخ مهتاجاً: على الطلاق تاني ماني مرجعها دي مابقتش عيشه يا جدعان! ثم خلع «فوطة الشغل» وألقاها على الأرض وهب خارجاً من السينما كلها إلى أن وصل إلى باب الحديد.. وقال بعض زملائه بعد ذلك أنهم شاهدوه يركب القطار العائد إلى بلده سوهاج..

أما زميله الذي وجد نفسه فجأة جالساً مع مطلقته بعد أن فشل في عقد الصلح.. فكان قد شاهد فيلم حسن الإمام ٢١ مرة بحكم عمله اليومي.. فأقدم في لحظة طيش على الزواج من المرأة الضائعة!..

أما المتفرجان الباقيان فكانا شابا يضع «مشطاً» في مفرق شعره المسبسب «يعمل حلاقاً في أحد صالونات شارع شريف.. واستأذن الأسطى في مشوار صغير» وكان جالساً في الصف الأخير من السينما الخالية..

ولعلك يا عزيزي رئيس التحرير تسألني الآن غاضباً إيه يا بني اللي بتكتبه ده؟ ده نقد أفلام ده؟ لماذا لا تكتب عن أحداث الفيلم وتحلل عناصره الفنية من سيناريو وإخراج وتصوير و.. و..!

وهنا أستأذنك في أن أقهقه ضاحكاً إلى أن «أستلقي على قفاي» كما يقول الكتاب الرصفاء لأسألك بدوري: وهي دي أفلام؟ يا بيه؟.. إن عيبكم أنتم معشر المثقفين أنكم تسافرون إلي العالم كله فتشاهدون سينما حقيقية.. ولا يلقيكم حظكم

العاثر فى مهنة مثل مهنتى تجبركم على احتمال ما أحتمله.. وانتم لا تشاهدون الأفلام المصرية بالتأكيد وإلا لما افترضتم أن لها أحداثاً وسيناريو وإخراجاً.. وجزء من العلاوة التى أطلبها هو مائة جنيه أطلبها منك شخصياً لأنني أعفيتك من مشاهدة فيلم **«الكروان له شفايف»**.. ولابد أن تحمدوا الله - أنت والقراء جميعاً - لأننى أشاهد هذه الأفلام بدلاً منكم.. فأنا «كاسحة الألغام» التى تدفعونها أمامكم لتهربوا أنتم من أفلام تنفجر فى أنا..

ومع ذلك فما الذى تنتظر منى أن أكتبه عن فيلم رأيته قبل ذلك ألف مرة.. وكتبت نفس الكلام ألف مرة.. ومع ذلك فهم يعيدون نفس الفيلم كل مرة.. نفس التكرار السخيف لموضوعات وهمية.. ونفس الاستغلال المفلس لنفس المشاهد الميلودرامية التى انهكوا بها المشاهد المصرى من ثلاثين سنة وعادوا «ليقلبوها» على كل وجوهها الممكنة كموظف غلبان يملك بدلة واحدة «قلبها وعدلها» حتى أصبحت مليئة بالرقع من كل الألوان.. إن فيلماً كهذا ليس أكثر من مجرد تركيبة من الرقصات والأغانى الرديئة يؤديها ناس ليسوا راقصين ولا مغنين أصلاً.. ثم بضعة مشاهد حب وإغراء لا علاقة له بالحب ولا حتى بالجنس الحقيقى .. الذين يهاجمون المشاهد الجنسية فى هذا الفيلم أو ذاك.. لم يشاهدوا بالتأكيد هذا المشهد الذى تتلوى فيه سهير رمزى على الأرض وهى ترقص ليوسف شعبان عشيقها الشرير والبلطجى التقليدى.. وهو مشهد لا أفهم كيف تجيزه أى رقابة بأى مقاييس.

ولا يمكن الحديث عن أى سيناريو أو أى دراما فى فيلم كتبه حسن الإمام بنفسه إمعاناً فى العبقرية.. ومع ذلك فأنت تحس أنك رأيته مائة مرة قبل ذلك.. رغم إنه كتب - وهذه مسألة يشكر عليها جداً - إنه نقله عن قصة فرنسية.. وأتحدى أن يخرج أحد من هذا الفيلم ويستطيع أن يحكى حكايته.. فالقصص عديدة جداً والشخصيات متنافرة لا تجمعها إلا الصدفة والمسائل كلها مفتعلة ومكررة كأنك تشهد فصلاً من كل فيلم من «تراث» السينما المصرية التي أصبح عمرها الآن خمسين سنة ومع ذلك فهى ترفض أن تنمو أو «تعقل» أو حتى تغير جلدها.. فهناك سمير صبرى صاحب الفرقة الاستعراضية التى تفلس فجأة فيبحث عن مبلغ ينقذها به.. ولكنه صديق لعماد حمدى زوج نبيلة عبيد التى كان على علاقة بها ولكنه يرفض أن يخون صديقه رغم رجاء الزوجة الخائنة التي تطلب منه «خمس دقائق» فقط لا أعتقد أنها تكفى لشيء أبداً.. ولأول مرة تجد أن الرجل هو الحريص على استرداد «جواباته» من

امرأة كان على علاقة بها لا تدرى عنها شيئاً ولا تعرف لماذا انتهت ليتزوج غيرها.. وهناك من ناحية أخرى راقصة (سهير رمزى) اسمها كروان لمجرد أن يكون هناك مبرر لإسم الفيلم.. ومع ذلك فلا أحد يدرى معنى أن «الكروان له الشفايف».. فهى مسألة تشبه قولك مثلاً: «القط له ودان» أو «الفيل له زلومة».. وهى عناوين أتبرع بها لأفلام قادمة «للأسطوات» المفلسين الذين يبدو أنهم يختارون الاسم أولاً ثم يبحثون له عن فيلم..

وإذا كنت مصمماً على أن أتحدث عن «أحداث» الفيلم فأنت حر.. و«ذنبك على جنبك».. هذه الراقصة كروان لا علاقة لها إطلاقاً ببطل الفيلم الأصلى سوى أنها عشيقة لبلطجى كان شريكاً له فى الفرقة الاستعراضية قبل أن يطرد منها.. وهذا البلطجى هو نفس الشرير التقليدى الذى رأيناه فى السينما المصرية طوال خمسين سنة، سافل جدا وحقير جدا بلا سبب مفهوم.. يسكر ويلعب قماراً ويسرق ويقتل سيدة مرابية (نعيمة الصغير) لكى تلصق التهمة بسمير صبرى البرىء الذى تمنعه شهامته من أن يدافع عن نفسه لكيلا يعترف بأنه وقت الحادث كان مع عشيقته السابقة زوجة صديقه فى فيلا فى الهرم.. تركوها فاضية فى عز أزمة المساكن لمجرد الاستخدام فى مثل هذه الأغراض السينمائية غير المشروعة.. ولابد – إذا كنت تملك بعض الخبرة بالسينما المصرية – إنك تعرف الباقى.. فالمتهم البرىء يرفض الكلام في المحكمة.. وقبل النطق بإعدامه يكون كل الناس قد استيقظت ضمائرهم فجأة.. وبعد محاضرة عن الأخلاق والوجود والعدم تلقيها الكروان على عشيقها البلطجى القاتل.. تسحبه فجأة كالحمل الوديع لتقتحم به المحكمة وهى تصيح: أستنى يا سعادة القاضى.. القاتل الحقيقى أهو!!

وينتهي الفيلم بالجميع يغنون ويرقصون من جديد.. ولكن دون أن ترتفع شهقات الجمهور إعجاباً هذه المرة.. لسبب بسيط جداً هو إنه لم يكن هناك جمهور سواى قد «صمد» حتى نهاية الفيلم.. فحتى الحلاق كان قد انتهى من مهمته وعاد إلى المحل.. بينما أخذ الجرسون زوجة صديقه وذهب ليطلب سلفة من صاحب البوفية!

أما أنا فلست أذكر بالتحديد ما حدث لى بعد خروجى من السينما.. ولكنهم قالوا لى أننى شوهدت أكلم نفسى فى الشارع وسط العربات المندفعة.. وأن بعض أولاد الحلال بذلوا مجهوداً كبيراً فى محاولة إنزالى من فوق «عمود نور» كنت أحاول تسلقه وأنا أخبط رأسى فيه بعنف.. ويقال أن أمين الشرطة عندما عرف مهنتى من

البطاقة الشخصية ونظر إلى السينما ورأى عنوان الفيلم هز رأسه فاهماً ونصح بأخذى علي الفور إلى طبيب نفسانى وقال وهو يفرق الجمع المحتشد حولى! ما تخافوش.. حيروق!

وعلمت بعد ذلك أننى قضيت بضعة أيام فى إحدى المصحات النفسية «مرسل طيه فاتورة المصحة لتدفعها المجلة».. ولكنى أحذرك فى نفس الوقت من أنى لم أشف تماماً.. بدليل أننى دخلت السينما أمس مرة أخرى لأشاهد فيلما اسمه **«حكمتك يا رب»** رغم الزحام الرهيب لجماهير تتقاتل لمشاهدة هذا الفيلم على عكس الفيلم الآخر.. ودفعت خمسين قرشاً «التذكرة الآن بخمسين قرش يا سيد!» لأرى فيلماً يبدو معقولاً فى البداية.. فالأحداث تدور فى السلخانة وهو جو جديد على السينما المصرية.. والمصور سمير فرج يبذل مجهوداً فى بضعة مشاهد ليصنع صورة جيدة إلى حد كبير .. والمخرج حسام الدين مصطفى يبذل مجهودا لا بأس به أيضاً فى ثلث الفيلم الأول ليدخلنا فى جو يبدو واقعياً للوهلة الأولى.. والمسائل كلها كانت مطمئنة فى البداية.. فهنا سيناريو وإخراج وتصوير على الأقل... والشخصيات نفسها تبدو معقولة.. وصلاح السعدنى يلعب دوراً جيداً وهاماً.. ويونس شلبى ينجح بموهبته الفائقة فى تفجير الصالة بالضحك فى اللحظات الخاطفة التي يظهر فيها.. وهناك صراع أساسى بين ضابط البوليس حسين فهمى الذى يلعب دوراً شديد «الغلاسة».. وبين سهير المرشدى المحامية الشابة بنت (المعلمة) سناء جميل الممثلة العظيمة التى لا تتعامل معها السينما المصرية لمجرد أنها ممثلة عظيمة.. ولكن لأنى كنت أعرف أن كاتب القصة والسيناريو والحوار هو محمد عثمان فقد كنت أضع يدى على قلبى متوقعاً «الشر» فى كل لحظة.. فأنا أعرف نوع الأفلام التي يقدمها هذا الكاتب والتى تحقق اكتساحاً تجارياً خرافياً مثل **«يا رب توبة»**.. إنه «ترزى» عبقرى يجيد تفصيل الكوارث «على مقاس» المتفرج الساذج لهذا النوع من الأفلام والذى يريد أن يبكى بالدموع على مصائبه ومصائب الآخرين.. وهو يجيد وضع المشاهد الميلودرامية وتصعيدها تدريجياً بحيث يصل بمشاهده إلى قمة «النكد».. ويعرف أين يضع الكلمة المناسبة فى الوضع المناسب بحيث تضج الصالة بالتصفيق وهى تجفف دموعها..

وقد حدث ما توقعته بالضبط.. فى النصف الأول من الفيلم كان حسين فهمى يلاحق سهير المرشدى بحبه وهو يفخر كل دقيقة بالضبط بأنه «مباحث».. حتى لقد

تصورت أن الفيلم أنتجته وزارة الداخلية لتغرينا بأن نحب المباحث.. وفجأة بدأت المصائب تنهمر على رؤوسنا وحتى على رءوس الجالسين فى دور السينما المجاورة وعلى امتداد شارع عماد الدين كله.. فهناك أولاً أم ضابط المباحث الارستقراطية التي ترفض أن يتزوج ابنها «ابن اللواء رفقى» من بنت معلمة جزارة.. ولعب السيناريو على هذه النغمة جيداً إلى أن استهلكها.. فبدأ اللعب على صبى الجزار الأعرج المعقد جنسياً والذى يحب «الأستاذة» المحامية حباً يائساً.. ولم يكن هذا كافياً بالطبع لسكب أكبر قدر ممكن من الدموع.. وفجأة نكتشف أن المعلمة الجزارة التى تعاطفنا معها طول الوقت لأنها علمت ابنتها إلى أن أصبحت محامية.. هي نفسها «الرأس الكبير» فى عصابة مخدرات تتستر وراء الجزارة ويعمل بها المعلم زكى قدرة (عادل ادهم) وطبعا لابد أن يكون الضابط الذى يضبط العصابة هو نفسه خطيب بنت رئيستها..

وهنا لا يمكن لعاقل أن يتابع سير الكوارث.. فالمحامية تنسب التهمة لنفسها لتحمى أمها.. «أنا فداء لأمى».. أى والله تقولها بالفصحى البليغة مثل «سيسرون» الخطيب الرومانى القديم.. وتفقد الأم النطق ليتعالى الصراخ على الشاشة ونشيج المرأة المصرية الغلبانة فى الصالة.. وتتعقد المسألة جداً فى المحكمة.. ويكتشف كاتب السيناريو أنه «زنق نفسه» وأصبح عاجزاً عن الحل.. «فتطب» الأم ميتة وتضاء الصالة فجأة وكأنهم يأمرونك بالانصراف لكى يدخل ناس غيرك وأنت بالطبع لا تفهم كيف يمكن أن تنتهى الأشياء فجأة هكذا.. ولكنهم يكتبون لك على الشاشة أنهم سيلتقون بك فى «التحفة القادمة».. التي لابد أن تكون «عشانا عليك يا رب» أو «ربنا يهدك ياللى فى بالى».. وبالنسبة لى: «يا رب خدنى»!

سيدى رئيس التحرير.. إما أن ترفع مرتبى إلى ألف جنيه شهرياً لأسباب «مهنية» وإما أن تقبل استقالتى التي لابد أنك سترحب بها!!

مجلة «الإذاعة» ١٩٧٧/١/١٥

فيلم بطله السيناريو

ليس من مصلحة حسام الدين مصطفى ولا ديستويفسكى معاً وبالتأكيد أن نقارن **«سونيا والمجنون»** «بالجريمة والعقاب».. وإلا أصبحت المسألة قاسية جداً بقدر ما هى خاطئة.. والذين ذهبوا إلى الفيلم ليبحثوا فيه عن الرائعة الكلاسيكية العظيمة هم وحدهم الذين تلقوا عقابهم الفورى على وهم صنعوه لأنفسهم.. فلا يمكن – فى تقديرى الشخصى – مقارنة فيلم سينمائى بنص أدبى، وبغض النظر عن مدى توفيق المخرج فى نقله إلى السينما من عدمه.. فالوسيلتان ببساطة مختلفتان تماماً.. والذين يقارنون الأفلام بأصولها الأدبية ينكرون على السينما تفردها بلغتها الخاصة كوسيلة تعبير مستقلة تماماً وغنية تماماً بمفرداتها وقدرتها على إحالة كل الأفكار إلى عالمها السحرى المختلف..

وأنا مثلاً أعتقد أن «هملت» كوزنتسيف فيلم رائع إلى حد الإعجاز.. ولكني لا أستطيع مع ذلك أن أقول إنه أفضل أو أسوأ من مسرحية شكسبير.. كما أن فيلم «نساء عاشقات» لكين راسل هو عمل فذ.. ولكنى أتردد كثيراً قبل أن أجزم بأنه أفضل أو أسوأ من رواية لورانس..

ومن ناحية أخرى فإن القاعدة العامة فى السينما – إلا فى بعض الاستثناءات – هى أن الأفلام تجىء دائماً أقل من أصولها الأدبية.. لأن الكاميرا – أيا كانت عبقرية من يقف وراءها لا تستطيع أن تنقل سوى الجوانب الحركية أو «الخارجية» من الأعماق البعيدة والممتدة للعمل الأدبى.. ولا يعنى هذا أن هذه الوسيلة فى التعبير أفضل من تلك إذا نحن فقط تناولنا كل فيلم فى الدنيا على أنه عمل سينمائى خالص ومستقل أصبح له وجوده الخاص بمجرد دوران الكاميرا..

أهم من هذا كله بالطبع إنه إذا كان هناك مخرج فى العالم قادر على «نقل»

ديستويفسكى كما هو – وأشك فى ذلك كثيراً – فليس هو بالتأكيد حسام الدين مصطفى.. وما قد يكون صحيحاً وموضوعياً إذا كانت هناك ضرورة لأى مقارنة.. هو أن نقارن فيلم حسام الدين مصطفى عن «الجريمة والعقاب» بفيلم كوليد جانوف السوفيتى عن نفس الرواية.. أو حتى بفيلم إبراهيم عمارة المصرى الذى أخرجه من نحو عشرين سنة.. والأفضل بالطبع هو أن نقارن حسام مصطفى بحسام مصطفى نفسه.

واعترف بأن هذا هو ما فعلته شخصياً.. فقد نزعت من رأسى تماماً وأنا ذاهب لمشاهدة «سونيا والمجنون» مسألة «الجريمة والعقاب» هذه نهائياً.. كما تعمدت أن أترك على باب السينما أية ذكريات أو قراءات سابقة عن ديستويفسكى.. وأنقذنى هذا من أي احتمال للتوتر وارتفاع الضغط وبدأت مشاهدة الفيلم بداية متواضعة جداً.. وهى أننى سأشاهد فيلماً لحسام الدين مصطفى وعن سيناريو لمحمود دياب.. ولن أخشى أن أقول أن الفيلم أعجبنى.. لأننى كنت أعرف من الذين سأتعامل معهم بالضبط وما الذى يمكن أن أشاهده من خلال مخرج محدد جداً، وظروف سينما مصرية محددة جداً جداً.. ولم أكن أحمل أية أحلام يمكن إحباطها..

لأن أزمة السينما المصرية لم تكن أبداً أزمة مخرجين ولا معدات ولا حتى مستوى تكنيكى متخلف، وإنما هى أساساً أزمة موضوعات.. فقد يكون هذا هو المبرر الوحيد للجوئها للأدب العالمى ولو على حساب الموضوعات المصرية الخالصة.. ومحمود دياب بخبرته المسرحية والفكرية العريضة هو مكسب لاشك فيه فى أول سيناريو ينفرد بكتابته للسينما.. وهو ينجح إلى حد كبير ليس فقط فى تحويل العمل الكلاسيكى الإنسانى العظيم إلى الأجواء المصرية التى تقنع المشاهد العادى الذى لم يقرأ الرواية.. وإنما ينجح أيضاً – وهذا هو الأهم – فى تحقيق المعادلة الصعبة المزعومة.. عندما يقدم عملاً نظيفاً تماماً وبلا أدنى ابتذال.. باستثناء الرقصة السخيفة التى حشرها المخرج بلا مبرر – ويحقق فى الوقت نفسه نجاحاً تجارياً كبيراً يكذب كل إدعاءات تجار السينما.. ولعل حسام الدين مصطفى نفسه يدرك الآن أن ديستويفسكى يمكن أن ينجح أكثر من **«الشياطين الثلاثة»** وحتى **«البنات والمرسيدس»**..!

كمجرد وسيلة للهروب إلى الماضى يختار محمود دياب «قاهرة ٤٦» زمناً لفيلمه.. ويقدم فى البداية مجرد إشارة عابرة من عناوين إحدى الصحف للظروف السياسية

والاجتماعية فى مصر تحت حكم القصر والاستعمار وإسماعيل صدقى.. ولكن لكى تختفى هذه الظروف تماماً طوال الفيلم وتبقى فقط الأزمة الفردية لبطل الفيلم طالب الحقوق مختار المنزلاوى (محمود ياسين) الذى يطحنه فقره وسوءات العالم من حوله حتى يدفعه إلى الجنون ثم إلى الجريمة.. والخطأ الأساسى فى الفيلم - حتى مع تجاهل مقارنة مختار المنزلاوى براسكولينكوف عند ديستويفسكى - هو أن محمود دياب وحسام مصطفى تصورا أن المثقف المصرى *الواعى* فى ظروف «قاهرة٤٦» لابد إذا ما حاول مناقشة ظروف مجتمعه والتصدى لها بالحل فلابد أن يتحول إلى مجنون.. ومن خلال «المونولوجات الداخلية» التى يطرح بها المنزلاوى أفكاره - وهو أسلوب سينمائى عاجز يناسب الرواية أكثر مما يناسب السينما - لا يجد الطالب الجامعى المتمرد وسيلة لتخطى واقعه الاجتماعى إلا باختيار «نابليون» مثلاً أعلى كشخص قادر على تغيير العالم تغييراً فردياً.. وبدلاً من أن يختار مختار المنزلاوى شكلاً من أشكال العمل الجماعى الذى كانت تموج به الحركة الوطنية فى مصر ٤٦.. فإن الفيلم يحوله إلى شخصية فردية مجنونة بل وفاشية تماماً.. عندما يتصور أنه يمكن أن يحل مشاكله ومشاكل سونيا (نجلاء فتحى) المومس الفاضلة التى يدفعها الفقر إلى بيع جسدها.. بمجرد أن يقتل المرابية العجوز ليوزع نقودها علي الفقراء.. فمثقف متمرد فى وعى المنزلاوى وحساسيته لابد أن يدرك أن عدوه الحقيقى ليس المرابية وإنما هو وضع اجتماعى كامل أشار إليه الفيلم نفسه منذ البداية «بقاهرة ٤٦».. والغريب أن الفيلم ينتهى ببطله وقد أدرك خلل تفكيره *الفاشى* ولكن بعد أن كان بناء الفيلم كله قد قام على هذا الخلل.. وإن كانت هذه النهاية نفسها تحسب للفيلم وهو يدين أساليب العمل الفردى ويرفض الاتجاهات العدمية والفاشية لإصلاح العالم.

وإذا كان عنوان أى فيلم هو جزء أساسى من بنائه العضوى والفكرى فان «سونيا والمجنون» هو أسخف ما فى *هذا الفيلم*.. ليس فقط لأنه «أرخص» من موضوع الفيلم نفسه ومدى جديته.. وإنما لأنه فيما يبدو فرض تصوراً مسبقاً على المخرج وكاتب السيناريو عن ضرورة تفسير شخصية راسكولينكوف - أو ليكن مختار المنزلاوى فهذا أكثر دقة - باعتباره مجنوناً ليتسق هذا مع العنوان.. وقد يكون هذا المثقف الشاب الباحث عن عالم أكثر إنسانية وعدالة والذى يصرخ فى أحد المشاهد صرخته الغريبة باللغة الفصحى: «أنا ضد الظلم فى هذه المدينة».. قد يكون

مختار المنزلاوى أقدم على عمل جنونى بقتله المرابية باعتبارها تجسيداً للشر والظلم ولكن هذا لا يجعاه مجنونا على أى مستوى .... بل أن تبرير سلوكه وبحثه المحموم عن العدالة فى مواجهة مجتمع فاسد بأنه كان «مجرد شاب آخر مجنون متأثر بنابليون يجرد هذه الشخصية الخصبة من كل نبلها وثوريتها وبراءتها.. ويجرد العمل كله من أهم دلالاته.. وهى ضرورة أن يتصدى العقلاء لتغيير العالم ولكن بأساليب صحيحة..

وإذا كان هذا عيباً خطيراً فى السيناريو فإن العيب الآخر الذى لا يقل خطورة هو غياب الواقع الاجتماعى «لقاهرة ٤٦» التي أشار إليها الفيلم نفسه.. فباستثناء هذه الإشارة التي ترددت عدة مرات على لسان البطل.. وعناوين الجريدة فى المشهد الأول الذى نرى فيه القاهرة من هضبة القلعة وهو نفس مشهد النهاية.. فإننا لا نرى القاهرة نفسها أبداً على امتداد أكثر من ساعتين.. وهى مسألة مثيرة للدهشة إلى أقصى حد أن يحصرنا موضوع متعدد الإمكانيات مثل هذا فى بضعة ديكورات محدودة لا نخرج منها أبداً.. وفى بضع شخصيات معدودة تصبح هى مجتمع «قاهرة ٤٦» بكل صراعاته العنيفة.. حتى أحسسنا أحياناً بالطابع المسرحى أو على الأكثر بطابع تمثيليات «الفيديو» التى تنتقل فيها الكاميرا من ديكور لديكور.. وضاعف من هذا الإحساس بالذات الإغراق فى استخدام الحوار بدلاً من الحركة أو «الموقف» أو الصورة فى التعبير عن كثير من الانفعالات وإلى حد اللجوء إلى «المنولوج الداخلى» خصوصاً مع الشخصية الرئيسية.. ولعل الخشية من جمهور السينما التجارية هى التى أوقعت محمود دياب فى بعض المواقف الميودرامية الزاعقة وإن كانت هذه الملاحظات كلها لا تنقص من أهمية عمله السينمائى الأول الذى يجىء فى وقته ليؤكد لتجار التوليفات المستهلكه إن عملاً قوياً ونظيفاً ومتماسكاً وبلا رقص أو غناء يمكن أن ينجح أيضاً ومع نفس الجمهور..

إن السيناريو هو البطل الأول فى هذا الفيلم.. وهو الذى يتيح لحسام الدين مصطفى أن يحقق أفضل أفلامه جميعاً.. وبأسلوب إخراج «معقول» ومتزن إلى حد كبير.. استطاع أن يكبح فيه جماح نزواته الاستعراضية باستثناء لقطات السلالم واليد الكبيرة الممدودة فى وجه العدسة الواسعة والكاميرا الموضوعة تحت أقدام الممثلين..

وإذا كان هناك سوء تفسير لشخصية راسكولينكوف.. فليس هذا بالتأكيد ذنب

محمود ياسين الذى لعب الشخصية المعقدة الفنية بامتياز يؤكد موهبة هذا الفنان الشاب الذى أرجو أن يكتشف بنفسه من خلال أدوار كهذه كم يبدد طاقته ويهدرها.. وهو وحده القادر على اتخاذ موقف من الآن.. وإذا كانت نجلاء فتحى تتقدم كثيراً فى حدود شخصيتها الهامشية فى الفيلم.. فإن عماد حمدى يكرر نفسه مرة أخرى فى إطار الشخصية المطحونة.. بينما تلمع حياة قنديل إلى حد كبير لتؤكد أنها ممثلة حقيقية وأكبر بكثير مما تأخذه السينما منها.. أما نور الشريف فقد كان جيداً فى حدود دوره.. ولكنه كان شجاعاً وواثقاً من نفسه ليلعب «الشخصية الضد».. أمام مجنون يعرف أن الجمهور لابد أن يتعاطف معه.. لأنه عاقل جداً فى الواقع!!

مجلة «الإذاعة» ١٩٧٧/٣/٥

«جنس ناعم»

الحل العبقرى لازمتك الاقتصادية

يبدأ فيلم **«جنس ناعم»** بافتراض مثير للدهشة.. وهو أن ثلاثة شبان مفلسين يمكن أن يقضوا أجازة الصيف فى أحد فنادق الأسكندرية حتى تنفذ نقودهم فيقررون الاستمرار فى اللعبة معتمدين فقط على بيع الحب للنساء.. وهى مهنة غريبة جداً.. ولست أتحدث هنا على المستوى الأخلاقى.. بل من وجهة نظر المعقولية وحدها..

أن «الجيجولو» أى الرجل الذى يتعيش عن بيع قدرته للنساء قد يكون مهنة معقولة فى إيطاليا مثلاً.. وسنفترض أن هناك نماذج لشاب شديد الضياع والتفاهة يمارس هذا «العمل» فى مجتمعنا.. وهى نماذج موجودة بالفعل.. ولكن الفيلم يفترض أنها مهنة شائعة جداً ومنطقية – ومضمونه أيضاً بحيث يجعل أبطاله الثلاثة يقررون فجأة فى لحظة إفلاس أن يلجأوا إلى هذا الحل العبقرى لمواصلة الإنفاق ببذخ فى فنادق المصيف بدلاً من العودة إلى أعمالهم..

إن السيناريو لم يكن قادراً بالتأكيد على إعادة سمير صبرى وعادل إمام وسمير غانم إلى أعمالهم بعد أن انتهت نقودهم فى المصيف.. وإلا لانتهى الفيلم على الفور بعد المشهد الأول أو لما كانت هناك ضرورة لصنعه أصلاً.. وكعادة الأفلام المصرية فهى لابد أن تبدأ من نقطة غير منطقية.. ومن ناحية أخرى فلم تكن هناك أعمال يعود إليها هؤلاء الشبان الثلاثة.. فقد اكتفى اثنان منهم بأن قالا فى الحوار أنهما خريجا كلية الفنون.. ولم يقل الثالث عادل إمام شيئاً على الإطلاق.. فكأنهم ولدوا هكذا فجأة على الشاطىء وليمارسوا هذا العمل الوهمى.. وسمير صبرى الوحيد

الذى فهمنا أنه يعمل رساماً.. كانت لوحاته رديئة جداً بحيث لا يمكن أن يكسب ثلاثة قروش فى عشرة أعوام.. وهو مبلغ لا يكفى بالطبع لشراء بدلة واحدة من «بدله» الحمراء والزرقاء العديدة التي استعرضها على مدار الفيلم.. ومع ذلك فحتى بعد أن قرر الثلاثة «باستنطاع» شديد أن يواصلوا استمتاعهم بالمصيف اعتمادا على إيقاع النساء فى حبهم وأخذ فلوسهن «وهو عمل يقدمه الفيلم بترحيب وتأييد شديدين ومن خلال ثلاثة نجوم جذابين وكأنها نصيحة غالية للشباب لحل أزمتهم الاقتصادية بأهون السبل وأمتعها..» فإننا لا نرى واحداً منهم يكسب مليماً باستثناء عادل إمام الذى أقبلت عليه كل نساء المصيف العجائز كأنه طرزان.. ورغم أن ساقيه كانتا تخذلانه طوال الفيلم فيعجز عن مجرد الوقوف.. ويريد الفيلم أن يقنعنا أن عادل إمام يمكن أن يكسب من هذا العمل المتواصل نقوداً تكفى الإنفاق على زميليه فى هذا الفندق الفخم.. بل وأن ينتقل سمير صبرى أيضاً إلى شاليه خاص يتفرغ فيه لرسم خططه الاستراتيجية للإيقاع بالدكتورة فاطمة (ماجدة) العانس الجادة جداً المهتمة بالعلم والأدب إلى حد أن تحمل حقيبة «سامسونايت» على البلاج لتنتهى من بحثها الخطير فى موضوع لا نعرفه أبداً فالعانس التي قضت أربعين سنة من عمرها متفرغة «للبحث» لابد أن يقدمها الفيلم بهذا الشكل المفتعل والمبالغ فيه.. ومع ذلك «فالست الدكتورة» تخر صريعة من أول رمش من سمير صبرى الذى لا يمكن أن يقاوم جاذبيته أحد وتنطلى عليها كل الحيل الساذجة بعد ذلك كتلميذة فى الإعدادى لم تر رجلاً من قبل. لا يمكن أن يقال إن هذا كله يمكن قبوله بالمنطق الكوميدى.. فعلاقة ماجدة بسمير صبرى بالذات لم تكن كوميدية أبداً بل ولم يكن الفيلم كله كوميديا من قريب أو من بعيد رغم أن مخرجه محمد عبد العزيز الذى فشل حتى فى خلق الجو المرح خفيف الدم الذى حققه فى أفلامه السابقة.. وساعد على الإجهاز على أى احتمال للكوميديا هذه الثرثرة المخلة والقصص الفرعية من الأخت الصغيرة حياة قنديل التي تريد أن تتزوج بسرعة نفس حبيب أختها الكبرى.. والأخت الأخرى ليلى حمادة التي تعشق الرقص البلدى كقضية حياتها..

لقد ضحكنا بالتأكيد فى المشاهد التي ظهر فيها عادل إمام. بينما لم يكن سمير غانم على مستواه السابق بحكم طبيعة الدور والفيلم كله ورغم حضوره القوى الخاص.. ومع ذلك فإن السيناريو لم يستخذم هذين النجمين الموهوبين استخداماً ذكياً على مدار الفيلم وأسرع «باخفائهما» بعد الثلث الأول لحساب القصة الرئيسية

شـديدة الافـتـعال والملال ووقـعنا مرة أخرى فى مـشـاهد الحب «الكئيبة» البطيـئة والدروس الأخلاقيـة عن الأفـاق الذى أحس بالندم ووقع فـى الحب فـرفض الفلوس والشبـان والفتيات الذين اكتشفوا فجأة أنهم مخطئون.. بينما الخطأ الأول هو أن يصنع محمد عبد العزيز فيلماً كهذا يتراجع فيه مستواه كثيراً حتى عن أفلامه السابقة.. ومطلوب منه الآن أن يقرر وبسرعة: كوميديا أم «بحبك يا محمود»!!.

مجلة «الإذاعة» ١٩٧٧/٣/١٢

عندما يسقط الجسد
ويرقص محمود ياسين..!

فلسفة «اخطف واجرى» هى الدعوة التى يحرضك هذا الفيلم على أعتناقها.. بعد أن يقنعك بأن المدرس الأديب الشاب محمود ياسين الذى انتقل من الصعيد إلى القاهرة كان ساذجاً حينما تصور أن الحب والأخلاق والبراءة عملة يمكن أن تنجح فى مجتمع عصرى حافل بالعلاقات الحيوانية.. تلميذة صغيرة (نورا) تخوض عالم الليل مع قوادة.. وصحفى غريب (سمير غانم) يمارس صحافة أشد غرابة يحضر فيها حفلات الشراب والنساء فقط.. وسيدة صالونات مدعية أدب تتصيد الرجال فى فراشها (مريم فخر الدين) وحفلات «زار» تدار فيها «الرذيلة!».. وسط هذا الجو الغريب لا أحد شريف على الإطلاق سوى راقصة الكباريه (ناهد شريف) التي تلعب الدور الخالد للمومس الفاضلة التى تعمل بشرف وهى مريضة بالسل أو بالإنزلاق الغضروفى لا أحد يدرى بالضبط.. ولكنها الوحيدة التى تحب بصدق هذا الأديب الشاب القادم من الصعيد لتنهال عليه كل نساء القاهرة وكأنه آخر رجل فى العالم..

وهى الوحيدة التى تحمل الحكمة لتوقظ البطل المخدوع على أن مجتمعه كله قائم على فلسفة «اخطف واجرى» التى تحرضه فى النهاية على اعتناقها وهى تصرخ من خلال دموعها المتشنجة.. وهكذا فإن فيلماً يدين كل شخصياته ويفضحها يلتقط من بينها المومس ليجعلها حاملة أختام الشرف والحكمة!

القصة كان يمكن أن توحى بأشياء كثيرة جيدة.. ولكن السيناريو كعادة السينما المصرية يحولها إلى مجرد مشاهد طويلة ممطوطة يقدم بها أكبر قدر من الرقص والضحك والجنس.. والمخرج نادر جلال يحولها إلى مجرد خطوة أخرى فى طريق إنحداره السريع نحو ما يتصور إنه نجاح تجارى.. والشىء الوحيد الذى يمكن

احتماله هو سمير غانم الذى يبعث الضحكات كعادته فى جسد ميت وبموهبته الخاصة المجردة.. ولكن المثير للدهشة هو ما يفعله محمود ياسين بنفسه حين يقبل أدواراً كهذه يوافق فيها على أن يرقص ويقول أى كلام يكتبونه له.. عزيزى الممثل الموهوب بالفعل.. متى تنوى أن تغنى؟

مجلة «الإذاعة» ١٩٧٧/٣/١٩

كفانى يا وجع القلب!

حسن يوسف مخرجا .. إلى اين ؟!

كنت معجباً بمحاولة الممثل حسن يوسف الذكية لأن يتخطى نفسه والدائرة المغلقة للأدوار التقليدية ولأن يتحول إلى مخرج لعله يقدم جديداً.. وفى فيلميه السابقين كمخرج **«ولد وبنت والشيطان»** و**«الجبان والحب»** لم يكن حسن يوسف مخرجاً سيئاً وصنع شيئاً لا يختلف كثيراً عما يصنعه «عمالقة» الإخراج عندما..

ولكن فى فيلمه الثالث **«كفانى يا قلب»** نحس أن حسن يوسف يريد أن يكرر نجاح «الجبان والحب» على المستوى التجارى.. فالقصة تتكرر.. ولكن بدلاً من شاب يحقق طموحه فى النجاح والحب من خلال علاقاته بعدد من النساء فنحن هنا أمام الفتاة فوزية رمضان التى تحقق طموحها فى النجاح والحب أيضاً من خلال علاقاتها بعدد لا حصر له من الرجال..

والقصة تحمل إمكانيات كبيرة بالتأكيد لعمل نوع من الدراسة الاجتماعية لكثير من الحقائق والعلاقات والمصالح التي تحكم بعض الشرائح الخاصة جداً من حياتنا.. بعض ملامح الوسط الصحفى والسينمائى مثلاً.. وأوهام «النجاح» والتسلق الاجتماعى والصعود السريع التي تراود بعض شبابنا وفتياتنا الذين ينطلقون من النقطة الخاطئة.. ولكن يظل ما عرضه الفيلم نموذجاً خاصاً جداً لفتاة جميلة تحقق كل اهدافها بسهوله شديدة جدا لا يمكن أن تحدث بهذا الشكل إلا فى هذا الفيلم.. لأنها تحدث بالتأكيد فى الواقع ولكن بأساليب أخرى لم يحاول الفيلم أن يتعمقها.. فليس هناك سبب واحد لأن يعين رئيس التحرير فتاة شبه أمية لتعمل صحفية فى جريدته الكبرى لمجرد أنها جميلة وأنها معجبة بمقالاته.. ولكى يرسلها فوراً فى مهمة صحفية إلى أوربا أقرب إلى مهام المخابرات الأمريكية.. وفضلاً عن أن فتاة تمارس صعودها بهذا الأسلوب المضحك هى أقرب إلى فتاة الليل منها إلى أى نموذج صحفى حقيقى.. فإن الصحافة بكل مساوئها ليست بهذه البشاعة.. والفيلم الذى

ألفه صحفى وكتب له السيناريو صحفى يختار من الصحافة نماذج شديدة القبح – على المستوى الشكلى والموضوعى – ليقنعنا فى محاولة مفتعلة للجرأة والنقد الاجتماعى.. بأن هذه هي الصحافة..

بل أن الفتاة التى تمر بكل الأوساط التي تقتحمها كما تمر السكين بالزبد.. تتحول إلى نجمة سينمائية هائلة بنفس البساطة.. ولا ندرى ما هذا السر الخطير الذى تملكه أياً كان جمالها.. فالبلد ملىء بفتيات جميلات لا يمكن أن تكون كل الأبواب مفتوحة أمامهن بهذه السهولة.. وعلى المستوي الدرامى فإن الفيلم لا يكلف نفسه عناء تبرير هذه الشخصية الغريبة.. ولم يجعلها تخوض أى صراع نفسى أو تتردد لثانية واحدة قبل أن تقدم على أى مخاطرة جديدة ابتداء من السفر إلى أوربا وهى لا تعرف كلمة أجنبية لمراقبة مدير مرتشى إلى موافقتها ببساطة على تهريب الماس.. رغم أن نشأة الفتاة الشعبية البائسة المحافظة وكونها زوجة لرجل طيب وأما لطفلة لا تتفق كلها مع اندفاعها هذا الكاسح المدمر وبدون أى ذرة تفكير أو تردد.. ورغم كل المحاولات الساذجة لإلقاء المسئولية على المجتمع.. فأى مجتمع هذا.. وكم فى هذا المجتمع من فوزية رمضان؟..

ولكن الفيلم لا يحاول أن يبرر شيئاً ولا أن يناقش شيئاً.. لأنه كان مشغولاً أكثر بوضع «كل البيض فى سلة واحدة» وأن يقدم للمشاهد كل الأشياء التي تضمن النجاح.. الدراسة الاجتماعية والنفسية لنشأة الفتاة فى الجزء الأول.. والجزء السياحى المفتعل لمجرد أن «البيه المدير» جميل راتب الذى تراقبه الفتاة سافر إلى النمسا.. ثم الجزء السياسى المتأثر جداً بمشاهد التعذيب فى **«الكرنك»**.. ثم فواجع حسن الإمام الميلودرامية الأخلاقية حيث يعاقب الأشرار ويسجنون ويموت الأب وتصاب الابنة بالشلل.. والنقد الاجتماعى والكوميديا وحتى الاستعراضات الغنائية الراقصة و«كافة شىء» يمكن أن يعجب المتفرج .. والنتيجة أن حسن يوسف لم ينجح فى تحقيق شىء واحد.. بل أن مستواه كمخرج يتراجع بالتأكيد عن «الجبان والحب» .. بل يتراجع مستوى كل العناصر الفنية الأخرى حتى موسيقى جمال سلامة نفسها وإيقاع الفيلم البطىء المرهق الذى لا يتفوق فيه سوى ديكور نهاد بهجت وأداء شمس البارودى.. وكفانى يا حسن!

مجلة «الإذاعة» ١٩٧٧/٤/٧

فيلم جيد .. وفيلم ردئ جدا .. والمخرج واحد

عندما يسقط الحب فى الزجاج

هذا العنوان العبقرى ليس من عندى.. وإنما هو لصديق خبيث لاحظ أن للمخرج الشاب نادر جلال ثلاثة أفلام تعرض فى وقت واحد.. هى **«عندما يسقط الجسد»** و**«فتاة تبحث عن الحب»**.. و**«امرأة من زجاج»**.. فقام بتركيب الأسماء الثلاثة فى هذا العنوان العبثى!..

وفى السينما المصرية أشياء كثيرة عبثية (ابسيرد) بمعنى أنه لا يمكن فهمها.. لأنها لا يمكن حدوثها فى أى سينما أخرى عاقلة.. منها مثلاً أن يشكو أغلب شباب السينمائيين من البطالة وانعدام الفرص لكى نفاجأ بثلاثة أفلام تعرض فى وقت واحد لمخرج شاب واحد..

وليس الذنب بالتأكيد هو ذنب نادر جلال.. فظروف أزمة دور العرض هى التى تحبس أفلام كثير من المخرجين فى العلب.. لكى تطلق ثلاثة أفلام لنفس المخرج – لابد أنه أخرجها فى أوقات متباعدة.. لكى تعرض كلها معا.. تماما كما كنا نلاحظ أن كل الأفلام بطولة محمود ياسين .. ثم نفاجأ فى الموسم التالى بكل الافلام بطولة حسين فهمى.. ثم يعود نور الشريف ليطل برأسه.. ولا أحد يعرف فى كل الحالات ما هى القواعد التى تحكم اللعبة.. إذا كانت هناك قواعد أصلاً!..

ولكن الدلالة الواضحة لصعود نادر جلال السريع هذا.. ليست فى كونه صعوداً أو انتشاراً «نادراً» فلقد تعودنا أن يكون السوق ملفقاً كله على أفلام حسن الإمام مثلاً فى فترة من الفترات.. ولو أننا سرنا فى شارع واحد فرأينا ستة أفلام لحسام الدين مصطفى لما اندهشنا.. ولكن الجديد الآن هو أن جيل «الشبان» أصبح قادراً

على أن يصنع هذا أيضاً.. والمعنى الواضح - بغض النظر عن قواعد عرض الأفلام التى لا يمكن أن يفهم خباياها أحد - هو أن الشبان فهموا «العملية» جيداً.. وأصبحوا «أبناء سوق».. كما سحبوا البساط من تحت أقدام «الكبار».

هل يعنى هذا تغييراً ما فى السينما المصرية؟.. كلا بالطبع.. فالمسألة لم تعد مسألة أجيال إلا من حيث السن.. ولكنك تستطيع أن تضع اسم هذا الجيل.. على فيلم الجيل الآخر.. دون أن يهتز أى مقعد فى أى سينما.. ودون أن ينهار أى «أفيش»!!.

ومع ذلك فقد كان نادر جلال يعد لنا مفاجأة حقيقية هذا الأسبوع.. فنفس المخرج الذى يقدم فيلمين غاية فى السوء.. هو الذى يقدم فيلما ثالثاً جيداً على كل المستويات.. وهى مسألة لا تحدث أيضاً إلا فى السينما المصرية!

منذ أسبوعين تحدثنا عن **«عندما يسقط الجسد»** الذى يفترض أن شاباً قادماً من الصعيد فوجىء فى القاهرة بأن القاعدة الذهبية التي تحكم الجميع والتى ينصحنا الفيلم باتباعها فيما تبقى لنا من العمر.. هى «اخطف واجرى»..!

وفى **«فتاة تبحث عن الحب»** ينقل كاتب السيناريو محمد أبو يوسف فيلم سيدنى بولاك الأمريكى «هذه الملكية مدانة» الذى مثلته ناتالى وود وروبرت ريدفورد من نحو ١٥ سنة نقل مسطرة.. ولكنه «ما يجيبش سيرة» طبعاً وليست هذه هى المشكلة..

المشكلة هى أن كل من شاهد الفيلم الأمريكى القديم نسبياً لابد أن يقتل نفسه كمداً وهو يشاهد نفس الأحداث والشخصيات فى جو مصرى ناطق باللغة العربية وهى تبدو أشد غرابة مما كانت بالإنجليزية..

إن قضية عمال المنجم الذين يستغلهم بعض رؤسائهم المنحرفين ويسرقون أجورهم ويحاولون قتل المفتش الشاب القادم من القاهرة لكشف الحقيقة.. تتحول إلى «جو كباريهات» أيضاً.. حيث تمتلك شويكار محلاً غريباً يلهو فيه العمال التعساء ويغنون وراء السيدة الجميلة: «تعاليلى يا بطة.. لاعبينى النطة.. نار حبك شطة» وهم يسكرون جميعاً مع رؤسائهم اللصوص فى «تعاون» ظريف جداً.. بل إن السيدة الطروب تقدم ابنتها الشابة الحسناء لتغنى أيضاً للزبائن وتحاول تزويجها من أحد أثرياء المنطقة لينقذهم من محنتهم المالية.. وتتحول هذه الأفكار الجيدة إلى مشاهد مسطحة وشخصيات ساذجة.. وجه غير مصرى وفواجع تصرخ فيها شويكار فى نهاية الفيلم بعد أن قتلت ابنتها فتضج الصالة بالضحك!

من الصعب جداً مناقشة العناصر الفنية فى فيلم تحت مستوى المناقشة.. ليس فيه ماله علاقة بمصر سوى هذه العبارة التي لم يفت كاتب السيناريو أن يضعها على لسان على الشريف الثرى الصحراوى الذى يعلق بندقية فى كتفه ويطارد فتاة فى عمر ابنته.. عندما يؤكد أن تأميم المنجم هو سر خرابة ويتباكى صراحة على أيام «الخواجة كرياكو»!

ولكن **«امرأة من زجاج»** هو بالتأكيد شىء آخر.. بل أنك لابد أن تتصور أنك أمام مخرج آخر.. فلا يمكن أن يكون نادر جلال الذى صنع هذين «الشيئين» هو نفسه الذى صنع هذا الفيلم.. مما يطرح سؤالاً يبدو طبيعياً: فإذا كان الشبان قادرين على صنع «أشياء معقولة» أحياناً.. فما الذى يدفعهم إلى ابتذال أنفسهم غالباً؟.. سيتحدث الشبان بالطبع عن ظروف السوق والإنتاج.. ولكن نفس ظروف الإنتاج التى صنعت الجسد الساقط والباحثة عن الحب هى التى صنعت المرأة التي من زجاج.. وهذا الفيلم الجيد هو إنتاج قطاع خاص عادى جداً.. بل إنه من إنتاج منتج جديد هو مدير التصوير جمال التابعى الذى لابد من تحيته لأنه بعد أن أنتج من قبل شيئاً مثل «أخوته البنات» فإنه يستطيع أن يتجاوز هذا النوع من السينما الرديئة لينتج فيلماً جاداً إلى حد كبير لا يقدم فيه أى تنازل تجارى من رقصة أو أغنية أو مشهد جنسى..

و«امرأة من زجاج» مع هذا ليس تحفة أو معجزة ولكنه فيلم مصرى جيد بمقاييس السينما المصرية.. والغريب أن ما سوف ينقص من قيمته بالنسبة لبعض النقاد هو اسم مخرجه.. فلا أحد منهم سوف يعترف بسهولة بأن نادر جلال يمكن أن يصنع فيلماً جيداً.. ولكنه لو كان فيلماً لصلاح أبو سيف أو يوسف شاهين لأثاروا حوله ضجة كبيرة.. ولكن أبسط قواعد الموضوعية تقضى بألا نبخس أحداً حقه أياً كانت فكرتنا السابقة عنه.. فضلاً عن أن كل فيلم هو عمل فنى قائم بذاته وله كيانه الخاص المستقل.. وفى «امرأة من زجاج» نتأكد مرة أخرى – كما قلنا عن «سونيا والمجنون» – أن أزمة الفيلم المصري الحقيقية هى أزمة سيناريو.. والسيناريو الجيد الذى كتبه مصطفى كامل هو البطل أيضاً فى هذا الفيلم.. فالعلاقات الفردية هنا مرتبطة تماماً بالجو السياسى العام فى مصر – وكالعادة يحدد الفيلم زمنه بيافطة تقول إنه أكتوبر ١٩٦٩ – ولا تكون قصص الأبطال الشخصية إلا مجرد وسيلة روائية للكشف عن موقف عام.. فمحمود ياسين وكيل

النيابة الشاب الذى يتعامل مع القانون كمجرد مواد ونصوص حرفية أو «ورق وبس» لا يبدو مشغولاً بأى قضية أخرى من قضايا بلده.. وهو يستأنف علاقته بحبيبته القديمة وزميلة دراسته سهير رمزى بعد أن تزوجت برجل قوى النفوذ «صلاح نظمى» مما اصطلحوا على تسميتهم بمراكز القوى.. وهو رجل مشغول بمطاردة العناصر الوطنية وخنق أى حرية للتعبير بتلفيق التهم للناس ووضعهم فى السجون باعتبارهم مجرد أرقام فى كشوف.. وتجىء التهمة الجاهزة لرقم ١٣ عبد الرحيم الزرقانى أستاذ القانون الذى لابد أن يعاقب لمجرد أنه يبدى رأيه لتلاميذه فيما يجرى ويعلمهم الحق والحرية.. فهو يتهم بمداهمة أسرة كاملة بسيارته بحيث يموت اثنان ويصاب اثنان.. ولا يكون أستاذ القانون بريئاً فقط من هذه التهمة الملفقة.. وإنما يكون وكيل النيابة الشاب نفسه هو وصديقته زوجة الرجل القوى المتحكم فى حريات الناس.. هما مرتكبا هذا الحادث الذى يتكتمانه بالطبع ستراً لعلاقتهما.. وتجىء المفارقة بعد ذلك عندما يكلف وكيل النيابة هذا بالذات بتحقيق الحادث.. وحتى هذه الصدفة التي قد يقدمها فيلم مصرى آخر ببساطة يبررها السيناريو المحكم تبريراً مقنعاً.. ثم من هذه العناصر الدرامية المعقدة يقيم الفيلم بناءه المثير المتدفق ورغم المونتاج الردىء الذى يفتقد أى إحساس بتوقيت القطع من مشهد لآخر.. وكما يحدث فى الأفلام السياسية التي تأثر بها هذا الفيلم تأثراً واضحاً.. فإن الصورة المعتمة لابد أن تحمل بصيص أمل.. فليس المدان هنا هو هذا المجرم الفرد أو ذاك وإنما هو نظام كامل يدوس القانون ويزيفه حسب احتياجاته الدكتاتورية ويكبت حريات الناس ويدمر كل مبادراتهم للحركة والتعبير.. والذين يعبدون الأصنام فقط هم الذين سوف يعتبرون هذا الفيلم انتهازياً.. لمجرد أنهم ينكرون أنه فى تلك الفترة التي يتحدث عنها الفيلم كانت هناك أية أخطاء.. وهم ليسوا أقل تزييفاً من الذين ينكرون أنها كانت تحمل أية مزايا.. أما الحقائق المجردة لكل جوانب الصورة فلا يتحدث عنها أحد!

ولكن يظل هناك دائماً شباب يتصدون للحقيقة وحدها ومهما كلفهم هذا من بطولة.. مثل وكيل النيابة الشاب الذى يرفض الاستمرار فى المهزلة ويقف فى وجه نظام كامل حتى لو كانت النتيجة الطبيعية هى قتله كمجرد جرذ حاول أن يقول لا.. ويبلغ من شجاعة الفيلم أن يرفض النهاية السعيدة التى ترضى فقط متفرجاً ساذجاً.. بل ويجعل المحكمة ترفض مجرد سماع المرأة القاتلة التى حاولت أن تقول

الحقيقة.. كما يرفض أيضاً تلك النهايات الساذجة والمنافقة التي تضحك على الناس وتزيف الواقع.. ومقابل هذه الإيجابيات كلها يمكن قبول كل السلبيات الصغيرة في فيلم جيد يقول شيئاً حقيقياً وبمستوى لا بأس به خصوصاً عندما يصدر عن مخرج «تعاليلى يا بطة» و«الجسد الساقط»!

مجلة «الإذاعة» ١٩٧٧/٤/٩

فى مهرجان كان..

٤ أفلام عربية فى مواجهة الدعاية الاسرائيلية

مسألة تدعو للغيظ أن يختفى الفيلم المصري تماماً فى مهرجان يعتبر أهم سوق للأفلام فى العالم.. لا يطمح أحد بالطبع إلى أن يشترك أحد أفلامنا فى المسابقة الرسمية مثل اليونان التي مثلها فيلمان وأسبانيا التي مثلها فيلم.. ولكن برامج المهرجان الأخرى تقدم أفلاماً لا حصر لها يتردد من خلال اسم كل بلاد العالم.. وحتى «سوق الفيلم» الذى يضم مئات من الأفلام لا يشترط فيها مستوي فنى معين وتكون بهدف التسويق أو الدعاية.. لم يكن بينها أيضاً فيلم مصرى واحد بعد أن غامر حسن يوسف على مسئوليته الشخصية بعرض فيلمه **«كفانى يا قلب»** الذى لم يصل ولم يعرض.. أما هيئة السينما المصرية نفسها فلم يكن لها أى وجود على الإطلاق إلا فى شخص عبد المنعم سعد مدير المهرجانات وبلا فيلم واحد سوى الفيلم القصير «كا» عن دور «الروح» فى التاريخ الفرعونى.. وجاء مخرجه ناجى رياض حيث قضى عدة أيام فى كان عرض خلالها فيلمه فى برنامج «الفن والتجربة».. بينما تطوع السينماتيك الفرنسى بمفرده بعرض فيلم شادى عبد السلام فى عروضه الجانبية.. وغير هذا لم يكن لمصر وجود فى مهرجان كان.. وكان لابد أن نحس بالغيظ لأن علمنا ليس موجوداً بين أعلام العالم التى ترفرف فى كل مكان..

ولكن برنامج «نصف شهر المخرجين» قدم فيلم **«عرس الزين»** للمخرج الكويتى خالد الصديق.. وفيلم **«شمس الضباع»** للمخرج التونسى رضا الباهى.. وفى السوق عرض فيلم **«عمر قتلته الرجولة»** لمرزاق علواش الجزائرى وفيلم **«لبنان.. لماذا؟»** لجورج شمشوم اللبنانى.

وفى السوق أيضاً عرضت إسرائيل ستة أفلام: «عملية الرعد» و«فيلم والطار» و«تل حلفون لا يرد» و«خديعة غشاش» و«عائلة زاناى» و«الحديقة»..

فى الفيلم التونسى «شمس الضباع» وهو الفيلم الطويل الأول لمخرجه الشاب رضا الباهى يقدم العلاقات الاجتماعية الاقتصادية المتخلفة فى قرية صيادين فقيرة

من خلال عدة شخصيات أهمها التاجر الغنى الذى يستغل الجميع.. العمدة الذى يساعده على تحقيق أغراضه.. وصياد شاب متمرد على هذه الأوضاع.. ورجل كهل يحمل الخبرة والتجربة من خلال اشتراكه فى الحروب التي خاضتها فرنسا أثناء احتلالها لبلاد المغرب العربى.. وتظل هذه العلاقات خامدة تحت السطح إلى أن يهبط فجأة على الشاطىء رجال الأعمال الألمان الذين يقررون بناء فندق كبير على شاطىء هذه القرية لموقعها الممتاز وتحويلها إلى قرية سياحية.. ويسخر رضا الباهى بعنف من التحولات الاجتماعية الخطيرة التي تطرأ على علاقات هذه القرية الفقيرة.. وكيف أن كل الأطراف القادرة تحاول الاستفادة من هذا الحدث اقتصادياً.. على حساب قيم وتقاليد القرية القديمة.. وفى مواجهة كل محاولات أهالى القرية أنفسهم لوقف هذا التحول المظهرى الذى لم يستفيدوا منه شيئاً.. ويحقق رضا الباهى مستوى متقدماً سينمائياً وموضوعياً مما يبشر بميلاد مخرج تونسى جديد موهوب.. كما يلعب الممثل المصرى محمود مرسى دوراً رئيسياً فى هذا الفيلم يدهشنا فيه بلهجته التونسية المتقنة.. ولكن الغريب أن يضطر المخرج التونسى إلى إنتاج فيلمه الأول العربى لحماً ودماً بالاستعانة بشركة إنتاج هولندية..

وتفاجئنا الجزائر أيضاً بمخرج شاب جديد يخرج فيلمه الأول هو مرزاق علواش الذى يقدم فى **«عمر قتلته الرجولة»** الحكايات اليومية البسيطة الواقعية لشاب جزائرى هو عمر الذى يعمل موظفاً في إحدى المصالح ويعيش حياة الشباب الجزائرى العادية بين العمل الروتينى وجلسات الأصدقاء لحظات مرحهم وثرثرتهم وأحلامهم المحبطة فى الحب والفن وكرة القدم أيضاً.. ولكن عمر الذى يحاول أن يحقق رجولته من خلال قصة حب لفتاة سمع صوتها على شريط تسجيل ويحلم برؤيتها.. يعجز فى لحظة لقاء فتاة أحلامه عن مواجهتها.. ويهرب من حلمه الوحيد بالحب والانطلاق.. ونحن نسمع هذه الحكايات كلها كما يرويها عمر نفسه.. وبأسلوب كوميدى لاذع شديد السخرية والبساطة فى نفس الوقت.. وهو أسلوب واقعى شديد الجرأة والجدة يجعل من الفيلم أحد أهم وأجمل الأفلام العربية فى السنوات الأخيرة.

ويجيء فيلم المخرج الكويتى الشاب خالد الصديق **«عرس الزين»** وهو إنتاج كويتى سودانى مشترك عن قصة الكاتب السودانى المعروف الطيب صالح وتم تصويره كله فى السودان.. خطوة أكثر تواضعاً من فيلمه الأول **«بس يا بحر»** الذى

أثار إعجاب الجميع عند عرضه فى مهرجان دمشق عام ٧٢.. إن خالد الصديق هو مخرج متمكن تكنيكياً إلى حد واضح ويملك أسلوبه السينمائى المتميز. ولكن حرصه على تقديم هذا التكنيك المتقدم يجئ على حساب الإمكانيات الهائلة فى الرواية لتقديم تحليل جيد لمجتمع سودانى محافظ تحكمه تقاليد وموروثات قوية دينياً واجتماعياً.. وفى الفيلم محاولات جريئة لطرح هذه التقاليد ربما لأول مرة.. ولكن اهتمام المخرج بالمادة الفولوكلورية الغنية دفعه إلى الإكثار من مشاهد الأفراح والمآتم إلى حد مبالغ فيه.. مع إكثاره من الاستعراضات التكنيكية مثل استخدام «الزوم» والزوايا الغريبة التى أوقعت الفيلم – رغم قيمته الموضوعية الكبيرة – فى كثير من المراهقة السينمائية التي تذكرنا بأفلام يوسف شاهين الأولى..

ويقدم المخرج اللبنانى جورج شمشوم فيلمه التسجيلى الطويل **«لبنان.. لماذا؟»** كمحاولة لتفسير حرب لبنان الدموية التي استمرت تسعة عشر شهراً.. وبينما يحاول تقديم القضية من كل جوانبها ومن خلال الشهادات المصورة لكل أطرافها المتصارعة وبوجهة نظر «محايدة».. فإنه فى النهاية لا يفسر شيئاً ولا يبدو محايداً رغم أنه لا يطرح أى وجهة نظر محددة.. فنحن طوال ساعتين نتابع أحاديث أقرب إلى الطابع التليفزيونى مع مجموعة من الشخصيات السياسية والعادية فى الصراع اللبنانى بينها كميل شمعون وكمال جنبلاط وصائب سلام وريمون ادة وعدد من الصحفيين والفنانين وقادة المقاومة.. وتتوالى شهاداتهم وأجاباتهم حول نفس الأسئلة توالياً ميكانيكياً يتكرر إلى حد الملل.. وباضطراب شديد فى طرح وجهات النظر مع ميل واضح من المخرج إلى إبراز وجهات نظر اليمين.. وبين وقت وآخر يقطع المخرج على مشاهد لشوارع بيروت المخربة التي لا تقدم جديداً.. ثم عندما يقدم مشاهد المعارك تبدو باهتة ومفتعلة كأنها «بروفات» معركة تجرى خصيصاً من أجل التصوير.. لدرجة أن بعض المتقاتلين كان ينظر إلي الكاميرا ويبتسم!

ومن الجانب الآخر يجيء الفيلم الإسرائيلى **«عملية الرعد»** للمخرج والمنتج مناحم جولان أكبر اسم فى السينما الإسرائيلية والذى يمارس إنتاجه المشترك مع كل العالم.. ويدور الفيلم حول الغارة الإسرائيلية الشهيرة على مطار عنتيبى فى العام الماضى لإطلاق سراح الرهائن الإسرائيليين الذين اختطفهم أربعة من المسلحين اثنان منهم فرنسيان واثنان عرب.. وذلك فى الطائرة التى كانت تقلهم من اثينا إلى باريس.. وإذا كانت السينما العالمية المتعاطفة مع الصهيونية قدمته فيلمين عن نفس

الغارة التى وجدت فيها مادة هائلة للمغامرة.. فإن مناحم جولان يقول فى إعلان فيلمه «إنه الفيلم الذى لم يكن يستطيع تقديمه إلا الإسرائيليين».. وهو يعرض المغامرة من وجهة نظر إسرائيلية صارخة بالفعل.. يتحول فيها الإسرائيليون إلى مجرد ملائكة مسالمين يريدون فقط أن يعيشوا.. بينما يجىء هؤلاء «الإرهابيون» لقتلهم وذبحهم بلا سبب.. ويختار لدور قائد المختطفين الألمانى الممثل النمساوى كلاوس كينسكى الذى تنطلق ملامحه بشراسة دموية.. لم يركز كثيراً على الأطفال والنساء العجائز الذين يتعرضون لهذه المذبحة.. وعلى اتصالات المختطفين بالشخصيات العربية التى تتحدث باللغة العربية.. كما يركز فى المقابل على قوات الكوماندوس الإسرائيلية التى تخوض المغامرة ببطولة خارقة بالطبع.. ويظهر فى الفيلم اسحق رابين رئيس الوزراء الإسرائيلى السابق الذى وافق على التصوير بنفسه من أجل هذا الفيلم هو ومجلس الوزراء الإسرائيلى كله.. ورغم هذه الإمكانيات الهائلة كلها التى وضعت تحت تصرف «عنتيبى الإسرائيلى» فقد جاء فيلماً من أفلام المغامرات أو «الأكشن» من الدرجة الثالثة.. متأثراً جداً بهذا النوع من الأفلام الأمريكية وإلى حد استخدام موسيقى «الكوبرى» الأمريكية.. ولكنهم يقدمون كل شىء متقناً ومقنعاً إلى حد أن الصالة التي عرض بها الفيلم - وقد عرض أكثر من مرة خلال المهرجان - صفقت كثيراً عند انتهاء الفيلم.. وكان المخرج الإسرائيلى مناحم جولان سعيداً بالطبع بهذا التصفيق وهو واقف بنفسه على باب الصالة عند بدء العرض يتفرس فى وجوهنا.. ووسط حملة دعائية مكثفة جعلت الوفد الإسرائيلى - رغم عدم اشتراكه فى المسابقة الرسمية - من أنشط وفود المهرجان.. ليس فقط من خلال الركن الخاص «ستاند» الذى استأجرته إسرائيل فى فندق الكارلتون لتوزيع النشرات عن أفلامها.. بل وإغراق كان كلها بهذه النشرات.. وعرض أكثر من فيلم إسرائيلى ضمن أفلام السوق وأكثر من مرة.. وتوزيع الإعلانات حتى عن أفلامها القادمة.. ولكنى أحسست بغصة حقيقية عندما وجدت كوماً من البرتقال فى بهو الفندق.. وعندما قدمت لى إحدى الفتيات برتقالة لامعة كنت على وشك أن أشكرها قبل أن تتراجع يدى عن البرتقالة.. فالورقة الملصوفة على البرتقالة كانت تحمل كلمة «يافا».. ولم يكن ممكناً أن آكل قطعة من لحمى!

مجلة «الإذاعة» ١٩٧٧/٦/١١

«قمر الزمان».. هل سقطت الأسطورة

بالصدفة البحتة كان حسن الإمام يتحدث فى برنامج ركن الأطفال بالإذاعة فى نفس اليوم الذى شاهدت فى مسائه آخر أفلامه **«قمر الزمان»**

فى البرنامج الإذاعى سألته المذيعة عن رأيه فى النقد الذى يوجه إلى أفلامه فقال بحماس شديد إنه يحب النقد جداً.. يا سلام على النقد اللى يقول لى أنت كنت كويس فى إيه ووحش فى إيه.. لكن اللى بيحصل ده شتيمة مش نقد.

ورغم أن قصة حسن الإمام مع النقاد أصبحت قصة قديمة جداً ومملة.. فقد خطر لى أن أقول له أن أحداً لا يشتمه.. لأنه لا معارك شخصية بين النقاد وحسن الإمام.. ولكن الذى يحدث بالفعل أن النقاد يهاجمون أفلامه.. وهذه بالضبط هى وظيفة النقد أمام الأفلام الرديئة.. والهجوم على فيلم ردىء لا يمكن أن يكون «شتيمة» لمخرجه.. وهذه مسألة كنت أظنها بديهية..

وكلنا نتفق طبعاً مع حسن الإمام على أن النقد الجيد هو الذى يحلل عيوب الفيلم ومحاسنه.. ولكن ما العمل إذا لم تكن للفيلم محاسن على الإطلاق؟.. وماذا يبقى للناقد إذا لم يكن الفيلم فيلماً أصلاً.. وهى مسألة كثيراً ما تحدث؟..

إن الكلام عن السيناريو والإخراج والتصوير والمونتاج يصبح شيئاً مضحكاً جداً وساذجاً فى فيلم يفتقد أصلاً هذه العناصر. لأنه مجرد حدوتة تدور على الشاشة لمدة ساعتين، دون أن تنتمى للفن من قريب أو من بعيد.. والناقد يضحك على نفسه وعلى قرائه عندما يضيع وقته ووقتهم فى افتراض أن المخرج كان يستند أصلاً إلى السيناريو .. أو أن مجرد قص ولزق اللقطات وترتيبها وراء بعضها كان يعنى أن هناك «مونتاج».. بل أننى شاهدت أخيراً فيلماً جديداً لم يعرض بعد لم يكتب عليه

اسم كاتب السيناريو ولا المونتير لأن المخرج هو الذى قام بهذا كله ثم خاف أو خجل من أن يضع اسمه..

هذه هى الأفكار العامة التي يثيرها كلام حسن الإمام فى برنامج الأطفال الذى قد يصدقه الأطفال «لأنهم أطفال»..

ومع ذلك فقد خطر لى أن أجرب هذه القاعدة النقدية التى يطالب بها مع آخر أفلامه الذى رأيته فى نفس المساء.. **«قمر الزمان»**.. وأن أحاول بشكل «مدرسى» أن أبحث عن عيوبه ومحاسنه..

القصة التي يقول حسن الإمام على الشاشة أنها من تأليفه تحكى عن بنت (نجلاء فتحى) نزحت من المنصورة إلى القاهرة طلباً للرزق.. تبحث عن أحد أصدقاء أبيها فتكتشف أنه مات.. يحاول جاره (محمد شوقى) أن يغتصبها.. ينقذها من براثنه شاب يعمل ساحراً فى مدينة الملاهى (سعيد صالح).. الذى يأخذها لتعمل جرسونة في كازينو الملاهى، ولكنها تفشل لأنها لا تعرف الحساب وتتفرج ببلاهة على ألعاب الحاوى..

مع أن حسن الإمام ابن المنصورة يعرف أنها مدينة متفتحة جداً وأجمل من القاهرة، وبناتها لسن بهذا القدر من البلاهة.. بل ربما كان العكس صحيحاً.. لكن نفوت دى!.. بعد أن نتصور وتتصور نجلاء فتحى نفسها أن هناك قصة حب بينها وبين سعيد صالح.. نكتشف أن قصة الحب هى بينها وبين مصطفى فهمى.. وهو يصلح موضوعاً لفيلم في حد ذاته.. فهو راقص باليه اشترك فى الحرب فأصيب بالعرج فتعقد جداً وعمل لاعباً للعرائس ومعه أبو بكر عزت.. ومع ذلك فهم يسمونه الأستاذ ويحترمونه جداً وكأنه صلاح السقا شخصياً، وليس مجرد لاعب عرائس فى «حديقة ملاهى» رخيصة جداً.. وهذه المجموعة كلها تسكن فى أكشاك فى حديقة الملاهى أفخر بكثير من حجرتى شخصياً.. وتقيم نجلاء فتحى معهم ولكن بأدب شديد جداً بالطبع.. ويخترع منها مصطفى فهمى اختراعاً هائلاً بأن يجعلها تغنى مع العرائس.. كيف ومن الذى دربها وعلمها الغناء والرقص لا أحد يدرى.. ويحدث سوء فهم غريب الشأن عندما يهجم سعيد صالح على نجلاء بلا مناسبة ويهم بتقبيلها مع أن علاقته السابقة معها لا يمكن أن تؤدى إلى ذلك.. ولكن لمجرد أن يضبطهما مصطفى فهمى فى هذا الجرم المشهود فيرزعها قلمين ويطردهما.. ولكن العرايس الخشبية – وفيها شيخ وقور يلقى المواعظ بدلاً من عبد الوارث عسر – تنطق بمشيئة

حسن الإمام وتتحول إلى كائنات حية تنادى نجلاء وتطالبها بالعودة فتعود بالطبع إلى حيث كان مصطفى فهمى ينتظرها!

ما الذى يمكن أن يفهمه أو يخرج به أى أحد من هذه القصة إذا كان هذا الذى لخصته لكم يمكن أن يكون «قصة»؟

السيناريو والحوار الذى كتبه بهجت قمر لا يجد أمامه بالطبع شيئاً يملأ به فيلماً المطلوب أن يكون «وزنه ٢١ كيلو!».. فيمط فى الأشياء والحواديت التافهة والصعلكة فى الشوارع والملاهى والمواقف المفتعلة.. والشخصيات التى تظهر وتختفى لكى تضحكنا (يونس شلبى - محمد نجم - هالة فاخر).. فضلاً عن أبو بكر عزت الذى بدد طاقته فى شىء بلا ملامح وكمجرد تابع متخصص فى إسعاد البطل ورفع حالته المعنوية..

ولأن حسن الإمام خطر بباله هذه المرة أن يستخدم «اختراع» العرائس وأن يجعل لها دوراً دراميا.. فقد افترض السيناريو قيام علاقة حية بين البطلة والعرائس.. وهى مسألة يمكن أن نفهمها فى مشهد حلم نجلاء فتحى بالعرائس.. ولكن المصيبة أن السيناريو والاخراج صدقا ما اخترعاه وحولا الحلم إلى حقيقة.. واذا بالعرائس الخشبية تنطق وتتحرك وتتدخل فى مصائر الشخصيات وتقنع نجلاء فتحى بالعودة..

وفى خلط و«لخبطة» هائلين بين الوهم والواقع.. بحيث خرج دور العرائس من حدود الأحلام إلى تحريك الواقع نفسه.. وهى مسألة مضحكة بالطبع لا سبب لها إلا فقر المادة الواقعية نفسها وعجز الفيلم من حل مشاكل مفتعلة إلا بحلول خرافية.. وإلا فكيف يفسر لنا حسن الإمام أن العرائس علمت نجلاء فتحى القراءة والكتابة بالفعل بمجرد أغنية استمرت نصف ساعة بملل شديد.. وكيف لم يسجل اختراعه العجيب هذا فى الشهر العقارى باعتباره الحل العبقرى الوحيد لمشكلة محو الأمية؟! دعك من قدرة العرائس الهائلة على حل المشاكل الغرامية وإعادة كل حبيبة شاردة إلى حبيبها الدائخ!

الإخراج: إذا كان حسن الإمام مشهوراً بعالمه الخاص الذى يدور عادة فى الكبارية ووسط كمية ضخمة من اللحم الأبيض الحى والدخان الأزرق وغناء شفيق جلال والمشهد الفاجع والقلمين اللذين لابد أن يفرقعهما أحد على خد أو حتى على «قفا» أى أحد.. فإنه فى هذا الفيلم يبدو كما لو كان قد فقد تماماً حتى مفردات هذا

العالم الخاص.. وهو ينكشف تماماً عندما يتخلى عن عالم اللحم الحى ليلجأ إلى العرائس الخشبية.. وفى بداية الفيلم حاول أن يرضى «ضميره المهنى» فقدم راقصة تركزت كاميرا رمسيس مرزوق على الجزء الأسفل من جسدها أمام وخلفاً. ثم ثلاث راقصات من شقوق شارع محمد على خرجن من الشمال ودخلن من اليمين أكثر من مرة وكل منهن ترقص على حدة بلا أى علاقة مع الأخريات ولا مع الفيلم.. ثم بعد ذلك لم يجد أى مناسبة أخرى للحم الحى وبدا أن الفيلم أفلت منه تماماً.. لا شيء يحدث.. مواقف باردة وحوار سخيف وإيقاع قاتل يدفعك للهرب بعد ربع ساعة من صالة خالية لأول مرة فى فيلم من إخراج حسن الإمام.. الذى يبدو وكأنه نسى حتى بدائيات الحرفة نفسها.. إنه يبدأ فى إحدى اللقطات من لمبات كهربائية معلقة في الحديقة لخمس دقائق ثم تنزل الكاميرا لمجرد أن تخبرنا إن نجلاء فتحى قادمه.. فى لقطة أخرى تنزل الكاميرا من تمثال سعد زغلول إلى قاعدته لكى نفهم أننا أمام الملاهى.. وهكذا أى كلام وأى حركة كاميرا وأى إخراج وأى أفلام.. ولكنهم يدفعون الثمن فى صالة خالية وأساطير نجاح زائفة تم كشفها نهائياً من جمهور لم يعد من السهل أن يضحك عليه أحد..

فى منتصف الفيلم بالضبط دخل صبى صغير جاء متأخراً وجلس أمامى وسألنى بلهفة: يونس شلبى طلع ولا لسه؟..

قلت له: طلع..

– لسه حيطلع تانى؟

– ما اظنش!

ونهض الصبى العاقل خارجاً وقد أحس أنه ألقى ثمن التذكرة فى البحر.. ولكنه تركنى وحدى للنهاية!

مجلة «الإذاعة» ١٩٧٦/٧/٢١

«عذراء ولكن..» ماذا..؟!

عندما تقدم السينما المصرية اسماً جديداً لمخرج شاب فإننا لا نملك إلا أن نرحب به.. على أمل أن يقدم جديداً يغير الصورة المستهلكة.. لا نتوقع منه المعجزات بالطبع فى أولى أفلامه.. بل إننا على العكس قد نترفق فى استقباله.. مدركين الظروف الصعبة التي تمر بها السينما المصرية كلها.. والظروف الأكثر صعوبة - ربما إلى حد الاستحالة - التى لابد أن يمر بها أى مخرج جديد ليفرض نفسه على غابة السينما المغلقة بالأظافر والأنياب.. وبكثير من التنازلات..

ومع ذلك فالمخرج الجديد سيمون صالح ليس جديداً تماماً.. فقد ظل واحداً من أفضل مساعدى الإخراج لأكثر من خمسة عشر عاماً عمل خلالها مع معظم المخرجين المصريين.. وفى معظم الأفلام الأجنبية والمشتركة التى صورت فى مصر.. وتعلم السينما من السينما نفسها.. وربما تعلم من كواليس السينما نفسها وأخلاقيات ما «وراء الكاميرا» أكثر مما تعلمه من الأفلام.. وكانت مشكلته بعد ذلك عندما قرر أن يتحول إلى الإخراج.. هى أن يصارع ضد هذه الأخلاقيات والكواليس نفسها.. وأن يصارع من خلال شبكة مواصفات السوق وشروطه الهابطة يوماً بعد يوم دون أن يضطر إلى ابتذال نفسه وابتذال السينما..

ولأن الفرصة فى مثل هذه الحلقة المغلقة تجىء متأخرة دائماً وبعد أن تفقد المواهب أكثر ما فيها توهجاً.. فإن سيمون صالح يقدم نفسه للجمهور بفيلمه الثالث وليس بفيلمه الأول.. منذ تسع سنوات أخرج فى لبنان فيلمه الأول **«ميريام الخاطئة»** الذى لم يشاهده أحد.. ومنذ سنتين أخرج فيلمه الثانى **«بائعة الحب»** الذى لم يعرض بعد.. وشاءت قوانين السينما المصرية الغريبة التى تحكمها الصدفة أن يتعرف عليه الناس لأول مرة فى فيلمه الثالث **«عذراء ولكن»**..

وأسوأ ما فى هذا الفيلم هو عنوانه.. فهو يثير لدي المشاهد انطباعاً مسبقاً بأنه سيرى فيلما تجارياً رخيصاً.. والمشكلة هى أن الفيلم بالفعل ليس كذلك.. ولكن اختيار هذا الاسم الرخيص كان فيما يبدو أول تنازل قدمه صانعو الفيلم – وأولهم المخرج طبعاً – من أجل الجذب التجارى واسترضاء جمهور لم تعد ترضيه سوى الأحاسيس الرخيصة..

ولكن عنواناً لا يمكن بالطبع أن يهدم فيلماً.. وعندما خرجت من هذا الفيلم بانطباع جيد إلى حد ما أدهشنى جداً أن العنوان ليس له علاقة حتى بموضوع الفيلم.. فسألت المخرج غاضباً:

– ما الذى أردت أن تقوله بهذا العنوان الغريب.. عذراء ولكن ماذا؟

فقال بمكر وهو يحاول أن يخدعنى: عذراء ولكن أمها راقصة..!

ولكنه عاد فابتسم معترفاً بأنها مجرد محاولة للجذب التجارى.. ولم أستطع أن ألومه كثيراً مادامت الأمور قد أصبحت هكذا!

والعذراء فى الفيلم هى نيللى.. وأمها راقصة بالفعل هى مريم فخر الدين التي تخدع ابنتها وتوهمها بأنها تعمل فى «المؤسسة» بينما تخرج لتقضى الليل ولكنها بالطبع راقصة شريفة جداً كما هو حال الراقصات بالكباريهات ترقص رقصاً رديئاً جداً وتجالس الزبائن دائماً فى السينما المصرية.. وهى لا تخطىء أبداً وإنما تكافح – بصمت من أجل الإنفاق على ابنتها الشابة التى تلتحق بالجامعة حيث يقع فى حبها جارها وزميلها الشاب هادى الجيار«أول أدواره على الشاشة وأداه بإجادة يستحق عليها فرصاً تالية أكبر وأعمق»..

ولكن الفتاة بالطبع تقع فى حب أستاذها سمير صبرى «الغريب أيضاً أنه أدى هذا الدور أداء لا بأس به أبداً رغم صعوبته» ولكن الأستاذ يعترف لها فجأة بحقيقة وضعه الاجتماعى الفقير الذى يغطيه بمظاهر الوجاهة الخادعة.. لتقع الفتاة فريسة للعاشق الثالث المدير الشاب للشركة التي تعمل بها أثناء الأجازة.. مصطفى فهمى الذى نكتشف أنه مجرد طالب فاشل عشقته امرأة مفترسة للشبان وانفقت عليه واشترت له الشقة والعربية.. لكن يغير الحب كل هذا فيتطهر الشاب «الجيجولو» ويقطع علاقته بالمرأة ويرفض كل مكاسبها ويعود للدراسة قانعاً بالفقر والجدعنة وحب نيللى!

فى أول سيناريو يكتبه سيد موسى الكاتب التليفزيونى المخضرم للسينما يحاول

أن يحقق المعادلة الصعبة بين توابل وشروط السينما التجارية الرديئة والتى لابد يرفضها هو نفسه.. وبين الكلمة الجادة التي تقول شيئاً نافعاً و«موقظاً» للناس.. إنه يدور فى نفس الدائرة المستهلكة لميلودراما الراقصة الشريفة التي تربى ابنتها «أحسن تربية».. وتريد أن تتوب.. والبنت التي لا تعلم.. وماضى الأم الذى يهدد مستقبل البنت.. والحب الذى يحول الأشرار فجأة إلى أخيار.. ولكنه فى نفس الوقت يقدم فضحاً صريحاً وجارحاً لأخلاقيات العصر.. حيث يباع كل شيء ويشترى بالفلوس.. وحيث تقول المرأة التى تستنزف عواطف الشبان بشقة وعربية حكمتها الصحيحة القاسية: طول ما فيه فقر حقدر اشترى أى راجل بفلوسى!.. وسيادة قيم الوجاهة الشكلية وقياس الإنسان بمظهره حيث يدفع أستاذ الجامعة الفقير ثمن صعوده الطبقى من حرمان نفسه من حق الحب نفسه.. إنه فيلم إذن من عالمنا الحقيقى ومن واقعنا ويقول أشياء صادقة عنا وعلى السنة ناس نعرفهم لأنهم يعيشون حولنا..

ولو أنك تغاضيت – أنا شخصياً تغاضيت – عن التطويل والثرثرة فى النصف الأول إلى حد الملل أحيانا وبطء الإيقاع.. وعن الأخطاء الواضحة فى تصوير بعض المشاهد.. وعن رقصة سهير زكى المحشورة حشراً.. وبالذات عن رقصة مريم فخر الدين.. وعن التحول السريع فى شخصية مصطفى فهمى بلا إقناع درامى كاف.. فإنك ستندهش جداً من أن الفيلم جيد بأكثر مما يوحى عنوانه.. وإذا كانت معظم الأفلام تضع لك السم فى العسل.. فإن هذا الفيلم الغريب يضع لك بعض العسل فى بعض السم.. ولكن على مخرجه – بعد أن اجتاز التجارب الأولى الصعبة – أن يقدم فى المستقبل ما هو أقل سماً!

مجلة «الإذاعة» ١٩٧٧/٩/٢٤

«شقة فى وسط البلد».. لكن فى السينما فقط

عرف المخرج الشاب محمد فاضل كواحد من أفضل مخرجي التليفزيون المصرى.. وتميزت أعماله ليس فقط بتقدم مستواها من حيث توظيف إمكانيات وسيلة «الفيديو».. وأنما أيضاً بحرصه على تقديم المشكلات الاجتماعية ذات الطابع المصرى الخالص.. وبالذات «القاهرى».. وفى عمله المشهور «القاهرة والناس» استطاع محمد فاضل أن يكسب جماهير عريضة من مشاهدى التليفزيون لعمل جاد ومن واقع حياتهم اليومية.. يختلف كثيراً عن مستوي كثير من الأعمال الهابطة والمفتعلة المعروفة باسم «دراما التليفزيون».. وفى ثلاثيته السينمائية التي أخرجها للتليفزيون أيضاً باسم «اثنين - واحد - صفر».. حاول محمد فاضل أن يقدم تصوره لبعض مشاكل العصر التي تلح على العالم كله.. من خلال قضايا مصرية.. لكن أسلوبه التجريبى الجرىء على مستوى السيناريو والإخراج أعطى لهذا العمل قيمة شكلية أو تكنيكية أكثر منها موضوعية.. وكان درساً لابد أن محمد فاضل استوعبه جيداً باعتباره فناناً ذكياً يطور نفسه باستمرار من خلال تجاربه الدائمة..

وها هو محمد فاضل يؤكد استيعابه لهذا الدرس في عمله السينمائى الأول **«شقة فى وسط البلد»**.. فهو يعود إلى نفس الموضوعات الاجتماعية التى تواجهنا فى واقعنا اليومى.. ويصوغ ذلك أيضاً بالأسلوب الفنى الوحيد المناسب لها.. وهو أكثر الأساليب بساطة ووضوحاً بالنسبة لمشاهد يجب أن يدفعه الفن لاكتشاف واقعه.. ولكن محمد فاضل ومعه كاتب السيناريو مصطفى كامل الذى شاركه العمل كثيراً.. يقتحمان الواقع المصرى هذه المرة بجرأة وتحديد أكثر.. حيث يناقشان قضية من أكثر قضايانا الاجتماعية إلحاحاً.. هي أزمة المساكن التي أصبحت تناقش على كل المستويات لأنها تزداد خطورة وشراسة يوماً بعد يوم دون أن يبدو أحد قادراً على



شقة فى وسط البلد - إخراج محمد فاضل - ١٩٧٧

حلها.. وقد تكون مشكلة الإسكان فى مصر اليوم هى مجرد عنوان يومى أو «نكتة» في الصحف.. أو مناقشة تثار مرة كل سنة فى مجلس الشعب ثم يسكت الجميع عنها إلى أن بلغت أقصى حالات التفاقم.. وإلى أن اعتاد الناس على الاستسلام لها تحت وهم استحالة حلها.. بينما هى ممكنة الحل وبسهولة شديدة حتى فى ذروة تفاقمها الحالى لو أننا فقط غلبنا صالح ملايين المستأجرين العاديين - وبالذات الشبان الذين يريدون أن يبدأوا حياة جديدة - على صالح الملاك وراغبى الثراء السريع من أى سبيل.. وهذا الجوهر الاجتماعى البسيط والصحيح هو بالضبط ما يطرحه محمد فاضل فى فيلمه الأول.. ثم هو يملك القدرة على أن يحول المشكلات التي نتصور أنها تصلح فقط «مانشيتات» في الصحف.. إلى عمل فنى جيد.. ويرجع ذلك إلى الصياغة الذكية والصادقة والمشوقة للسيناريو ثم مستوى المخرج المتمكن فى تحويل هذه الرؤية الاجتماعية إلي رؤية سينمائية.. تحتفظ بكل حرارة المشكلة وشراستها دون أن تفقد أيا من عناصر الجاذبية الفنية بالمنطق الذى فرضته السينما المصرية على جمهورها.. ولكن دون كثير من التنازل أو الابتذال..

إن مشكلة الإسكان الضخمة تتحول فى هذا الفيلم إلي التجارب الواقعية المريرة

- بل والمأساوية - لثلاثة «أزواج» من الشباب المصرى العادى جداً.. ثلاثة شبان فى بداية حياتهم العملية والعاطفية يريدون أن يحصلوا على حقهم فى الحب والعمل والاستقرار مقابل أدائهم لكل واجباتهم التى يطالبهم بها المجتمع.. ولكن مشكلة كهذه اكتسبت نوعاً من «البلادة» عند مرور الناس عليها مروراً عابراً فى أعمدة الصحف.. قد تصبح عائقاً حقيقياً مستحيلاً أمام بناء هؤلاء الشبان لحياتهم.. وتخلق بالتالى مشاكل ومآسى وانحرافات اجتماعية لا حد لها..

إن الفنان الشاب محمود ياسين الذى يريد الانتهاء من صنع أحد تماثيله ليتقدم به إلى إحدى المسابقات التى يتوقف عليها طموحه الفنى.. يبحث عن مكان للعمل هو وزميلته زيزى البدراوى التي تربطه بها علاقة حب تنمو خلال الفيلم إلى أن تنتهى بمشروع زواج.. بينما المهندس الشاب نور الشريف الذى يعمل فى مشروع «القاهرة الكبرى» - لاحظ المفارقة الساخرة! يفشل فى العثور على شقة يسكن فيها بعد أن تزوج حديثاً من ميرفت أمين بدلاً من أن يختلس منها القبلات فى الأسانسير كقمة مأساوية لمصادرة الرغبات المشروعة.. وتنبع من هذه المفارقة مفارقة أخرى أشد غرابة ونابعة أيضاً من تقاليدنا الاجتماعية.. وهى أن والد العروس بفكره التقليدى.. لا يعترف بشرعية الزواج إلا إذا عثر الزوج على مسكن مستقل يصبح من حقه أن ينفرد فيه بزوجته.. ولكنه قبل هذا لا يسمح بقيام أى علاقة بين الزوجين الشابين.. ويحول حياتهما من جانبه هو أيضاً إلى جحيم!

أما الشاب الثالث صلاح السعدنى الذى يعمل كشافاً فى مؤسسة الكهرباء ليستعين على إكمال دراسته الجامعية.. فإن حياته هو أيضاً تتحول إلى ظلام.. إن مشكلته الملحة هى أن يجد مكاناً ينفرد فيه بخطيبته المدرسة شهيرة التى تسكن فى أحد بيوت المغتربات المزدحمة.. وتكون مشكلتها اليومية واللاإنسانية هى مجرد رغبتها فى أن تدخل الحمام!

وبعد أن يستعرض الفيلم هذه المشكلات الثلاث المشتركة.. ويؤكد على استحالة عثور الشبان الستة على شقة فى ظل التصعيد المتعمد والمستمر فى تجارة المساكن.. يضع أمام أبطاله الحل الوحيد الممكن.. وهو أن يشتركوا جميعاً فى استئجار شقة مفروشة يتبادلون الانفراد بها واحداً وراء الآخر.. ومن هذا الموقف المعقد تنبع مواقف متشابكة تنبع منها الكُوميديا أيضاً.. مثل كل مأساة.. لكى ينتهي الفيلم نهاية فاجعة حين يتمكن البواب أيضاً من الإسهام بدوره في تعقيد أزمة المساكن بما

يؤدى إلى استصدار حكم قضائى بطردهم من الشقة.. وهنا تتوقف الكوميديا تماماً لتعود إلي جوهرها المأسوى.. حين يلقى محمود ياسين وزيزى البدراوى دبلة الخطوبة فى صحراء الهرم إعلاناً لاستحالة الزواج.. وإيحاء فى نفس الوقت باستحالة استمرار العلاقتين الآخريين..!

وهنا يقول الفيلم كلمته البليغة الحادة: أن أزمة المساكن ليست مجرد نكتة.. وأنها لا تهدد فقط بتخريب العلاقات الحالية بين البشر.. وإنما بإيقاف أية علاقات أخرى في المستقبل.. كما تحكم بالموت على طموح آلاف الشباب فى استكمال حياتهم العاطفية والعائلية..

وهكذا يوظف محمد فاضل السينما توظيفها الوحيد الصحيح والمطلوب فى هذه المرحلة بالذات من حياتنا التى نعترف فيها جميعاً بأزمتنا الاقتصادية والاجتماعية وفى إطار سينمائى لايتخلى فيه عن المضمون الاجتماعي لحساب المغريات التجارية.. وإن كان الفيلم لا يخلو تماماً من هذه المغريات.. حين يفتعل بعض المشاهد الكوميدية الباردة «مشهد عيد الميلاد» وبعض المشاهد الجنسية وافتعال مشهد رقصة بلدى عادية لمجرد أن شخصية الراقصة نفسها تلعب دوراً هاماً في تأكيد بعض جوانب الأزمة.. من حيث علاقتها بأحد كبار الملاك الذى يتحكم بشكل غير مباشر فى مصير الشبان.. وإن كان الفيلم قد بالغ فى تصعيد علاقة محمود ياسين بهذه الراقصة إلى حد الإذلال غير المقنع..

يحقق محمد فاضل مستواه المعروف فى الاستخدام السليم والبسيط لأدواته السينمائية بلا أى استعراض لقدراته فى فيلمه الأول.. فيقدم مستويات جيدة للتصوير «عبد المنعم بهنسى» والمونتاج «كمال أبو العلا» والديكور «نهاد بهجت» والموسيقى «جمال سلامة».. فضلاً عن الأداء الجيد لكل ممثلى الفيلم.. إن الفيلم هو نموذج للسينما الجيدة المطلوبة الآن ودون أى رضوخ للشروط التجارية التى تحكم السينما المصرية الآن.. وهو بداية قوية ومشرفة لمخرج جديد – قديم تكسبه السينما المصرية ويمكن أن يضيف لها الكثير لو استمر فى نفس الخط ودعمه أكثر.. فقط لو تركوه يعمل مرة أخرى.. وبشروطه هو!..

مجلة «الإذاعة»١٠/١/١٩٧٧

٣ أفلام مصرية فى مهرجان القاهرة

اشتركت مصر فى المسابقة الرسمية لمهرجانها السينمائى الدولى الثانى بثلاثة أفلام.. كانت هى كل الأفلام المصرية تقريباً فى المهرجان المصرى.. بعد إلغاء «بانوراما السينما المصرية» التي كان مفروضاً أن تقام على هامش المهرجان فى سينما رمسيس بمناسبة مرور خمسين سنة على السينما المصرية.. والتى كان مفروضاً أن تقدم نماذج من هذه السينما فى مختلف مراحلها.. فلم يعرض إلا فيلمان لنجيب الريحانى وفيلمان جديدان هما **«الأقمر»** لهشام أبو النصر و**«رحلة داخل امرأة»** لأشرف فهمى.. وحلت أفلام أجنبية من المهرجان محل «البانوراما المصرية»..

وإحدى مهام المهرجانات الدولية ليس فقط تقديم السينما العالمية لجمهور البلد الذى يقيم المهرجان وانما ايضا وبنفس القدر من الاهمية .. تقديم سينما البلد نفسه للعالم .. من خلال الضيوف والنقاد والصحفيين الذين يتابعون المهرجان .. وفى مهرجان «كان» الأخير فى مايو الماضى شاهدنا عدة نماذج جيدة من السينما الفرنسية فى كل مراحلها من خلال عرض خاص للأفلام الفرنسية.. وعرض آخر لأفلام فرنسية أخرى نظمته هيئة «يونيفرانس».. وكنت أتصور أن نحرص على إقامة «بانوراما السينما المصرية» لنعرض خلالها لضيوفنا وجمهورنا معاً أهم الأفلام المصرية القديمة والجديدة التى تمثل أهم الاتجاهات والمدارس فى تاريخنا السينمائى.. إن لم يكن بمناسبة مهرجاننا الدولى الثانى.. فعلى الاقل بمناسبة احتفالنا بمرور خمسين سنة – نصف قرن – من عمر سينمانا القومية..!

ومن هنا لا أستطيع أن أتصور كيف يكون كل حجم السينما المصرية فى مهرجان دولى يقام فى مصر هو ثلاثة أفلام اشتركت فى المسابقة.. ثم فيلمين

قديمين وفيلمين خارج المسابقة.. فهو حجم ضئيل جدا لا يعنى شيئا.. ولا يعكس شيئا عن السينما المصرية لأى ضيف أو ناقد يريد أن يعرف شيئا عن السينما المصرية..

ومع ذلك فلا أظن أحدا يوافق على أن نشترك فى المسابقة الرسمية للمهرجان بثلاثة أفلام.. فهذا رقم كبير جدا بالنسبة لمستوى أفلامنا.. وفى العام الماضى كنا عقلاء جدا عندما اشتركنا بفيلم واحد هو **«المذنبون»**.. صحيح أننا الدولة المضيفة ولكن هذا لا يمنحنا الحق فى الاشتراك بثلاثة أفلام من ١٤ فيلما – أو ربما أقل– هى كل ما تبقى فى المسابقة بعد استبعاد الأفلام التى لا تنطبق عليها شروط اللائحة – أى أننا اقمنا مهرجانا دوليا لكى يكون حجم أفلامنا فى مسابقته ثلث أفلام العالم كله وليست المسألة رغم ذلك مجرد مسألة عددية. فالسينما التى تجد افلامها المنتجة فى عام واحد ثلاثة أفلام تصلح للاشتراك فى مهرجان دولى.. لابد أن تكون سينما رائعة جدا.. ومتفائلة جداً.. أو على الأقل معجبة بنفسها إلى أقصى حد!

وهى ثقة لا حد لها.. لابد أن يحسد عليها أولئك الذين اختاروا هذه الافلام الثلاثة لتمثلنا فى مهرجان القاهرة.. وليست أعرف من هم بالتحديد.. ولكنى أود أن أعرف على أى أساس اختاروا هذه الأفلام؟ وما الذى اعجبهم فيها؟ ولماذا لم يكتفوا بفيلم واحد .. لو كان هناك فيلم واحد أصلاً يصلح لتمثيلنا فى أى مهرجان.. أم أن المسألة «فى بيتها.. واحنا حرين بقى فى مهرجاننا»؟

«أفواه وأرانب»

فى برنامج «زووم» الذى أذاعة التليفزيون مساء الخميس ٦ أكتوبر والذى تم تسجيله فى نفس حفل توزيع جوائز المهرجان.. قالت السيدة فاتن حمامة الفائزة بجائزة أحسن ممثلة عن فيلم **«أفواه وأرانب»** إنها عندما قبلت تمثيل هذا المسلسل الإذاعى الشهير الذى أذيع فى رمضان العام الماضى.. لم يكن مكتوبا سوى عشر حلقات من نص المسلسل.. ولكنها وافقت لان الفكرة أعجبتها.. وواضح أن السيدة فاتن حمامة لم تفطن إلى ما يحمله اعترافها هذا من تأكيد بأنه لم تكن هناك فكرة أصلا.. فكيف يمكن أن توافق على فكرة مسلسل من ثلاثين حلقة لم يكن مكتوبا منها سوى عشر حلقات؟.. بل إن فاتن حمامة تقول بالحرف الواحد فى نفس البرنامج: «أما عرضوا على الحلقات قلت لهم يعنى ايه أفواه وأرانب؟»

وتم تسجيل الحلقات العشر وبدأ الناس يلتفون كالعادة حول مسلسل تمثله فاتن حمامة.. التى تضيف بالحرف الواحد أيضاً: «ماكنتش موافقة على الخط اللى ماشيين فيه.. لكن ماكنتش اقدر اتراجع لأن الناس كانت خلاص بتتابع المسلسل»..

وليس أدل على قيمة مسلسل إذاعى من هذا الحديث لبطلته نفسها.. ومع ذلك فلست هنا فى مجال مناقشة المسلسل الذى لم أتابعه لأن ما يعنينى هنا هو العمل السينمائى المأخوذ عنه.. وهنانتذكر تساؤل فاتن حمامة: «يعنى ايه أفواه وأرانب؟»

فى الفيلم يوحى هذا العنوان بأننا أمام معالجة سينمائية لمشكلة من أخطر مشاكل مصر.. وهى التضخم الرهيب فى المواليد.. وفى الدقائق العشر الأول الجيدة بالفعل نتعرف على فاتن حمامة الفلاحة العادية جداً التى تعمل فى أحد المصانع والتى تعيش مع أختها رجاء حسين وزوجها الموظف الفقير فى السكة الحديدية فريد شوقى وأبنائهما العشرة أو أكثر.. حيث ينجح المخرج بركات ومصمم الديكور نهاد بهجت فى اعطائنا جواً واقعياً مشحوناً شديد الصدق والخشونة لبيت ريفى مصرى مزدحم بالفقر والاطفال والأفواه الجائعة.. وهى أفضل عشر دقائق فى الفيلم وتبدو مختلفة تماماً عن كل الصور الملونة الزائفة التى تقدمها لنا السينما المصرية.. ويبدو جو الفيلم صادقاً وواقعياً تماماً ونحن نعايش مشكلة هذه الأسرة المصرية الفقيرة والأب الذى لا يفيق من الخمر كنوع من الهرب.. وتتفرغ فاتن حمامة وفريد شوقى ورجاء حسين الأم لجيش من الأطفال التى لا تكف عن العراك مع الأب السكير من أجل طعام الأطفال.. وحتى على الشريف تاجر الفراخ الثرى الذى يتصور أنه يستطيع أن يشترى أى زوجة بفلوسه.. ويأخذنا الفيلم إلى ذروته الحقيقة الوحيدة حين تضطر هذه الأسرة الفقيرة لعقد صفقة «زواج مغشوش» يبيعون فيها ابنتهم للتاجر الثرى.. ونتذكر الأفلام الإيطالية الواقعية بشكل أو بآخر ونقول لأنفسنا:

– والله لغاية كده كويس أوى!

ولكن يبدو إن طاقة أى فيلم مصرى وقدرته على المقاومة هى عشر دقائق فقط..

فحتى لحظة هروب فاتن حمامة من هذا الزواج يبدو كل شىء معقولاً.. لكى يتحول الفيلم بعدها إلى شىء آخر تماماً.. ويبدأ عدد من القصص والحواديت الخرافية التى لا يمكن تصديقها.. والتى ليست لها أى علاقة بالأفواه أو الأرانب.. وهنا نتذكر مرة أخرى كلمات فاتن حمامة: «ماكنتش موافقة على الخط اللى ماشيين فيه.. لكن ما كنتش أقدر اتراجع..»

وإذا كان الخط الذى «مشى فيه» الفيلم هو نفس خط المسلسل.. خاصة أن سمير عبد العظيم هو نفسه كاتب السيناريو والحوار فى العملين.. فإنه يلوى عنق الأحداث بلا أى منطق وبأقصى قدر من الصدفة والافتعال.. لكى يصل بالرواية إلى هدف حدده من قبل.. وأقسم إيماناً مغلظة على ضرورة تنفيذه.. وهو أن يخرج بنا إلى القصة الميلودرامية المستهلكة عن زواج السيد من الخادمة.. رغم أنف أى واقع أو دراما أو منطق..

الفتاة الفلاحة الفقيرة الجاهلة تهرب من القرية لتعمل فى مزرعة يملكها الثرى الأمثل محمود بيه.. ويسومها ملاحظ المزرعة حسن مصطفى كل أنواع العذاب والمهانة.. ولكن «البيه» صاحب المزرعة محمود ياسين يعثر عليها بالصدفة وهى تبكى فيعيدها إلى العمل.. وهنا تبدأ أكبر قصة خيالية فى التاريخ.. حتى ليخيل إليك أن فاتن حمامة كتبت السيناريو بنفسها.. وفصلت كل لقطة وكل جملة حوار من أجل تأكيد صورة النجمة المحبوبة المثالية التي تصب كل الأحداث والشخصيات لحسابها هى..

«البيه» الثرى يصاب بالصدفة فى حادث.. تترك الفلاحة الفقيرة عملها فى جنى العنب لا أحد يدرى كيف لتصعد إلى غرفته وتسهر إلى جوار فراشه حتى الصباح لنكتشف أنها تجيد أيضاً أعمال التمريض.. وحتى الطبيب المعالج يكلفها برعاية البيه المصاب.. ويسكت حسن مصطفى رئيس العمال تماماً.. وعندما يشفى محمود ياسين يعجب جداً بهذه الفتاة «حيث أنه لابد أن يتزوجها فى نهاية الفيلم ولو انطبقت السماء على الأرض» فينقلها للعمل فى البيت.. ليس كخادمة كما قد تتصور.. فالبيه ينفى هذه «التهمة» تماماً طوال الفيلم ولكن «كست هانم» بالطبع.. ثم يبدأ فى الإعجاب بطبيخها.. ثم بها شخصياً.. إلى حد تكليفها أيضاً بإدارة شئون المزرعة والبيع والشراء.. وهنا نكتشف أنها مدير أعمال عبقرى أيضا درست الاقتصاد والمحاسبة والاختزال وعلم الفضاء فى أكسفورد.. وتحت ستار «الذكاء الفطرى» تتحول هذه «الطفلة المعجزة» إلى أسطورة.. وتتحول مزرعة الفواكه إلي مزرعة دواجن أيضاً «حسب الموضة» وينهال الخير على البيه الذى يصحبها إلى بيته فى القاهرة.. ليس كخادمة لا سمح الله ولكن كشىء آخر يدبر له المخرج كاتب السيناريو..

ويريد الفيلم بعد ذلك أن يقنعنا بأن شاباً بمثل هذا التركيب الاجتماعى يمكن أن



أفواه وأرانب- إخراج بركات - ١٩٧٧

يرفض خطيبته الجميلة من أجل هذه الخادمة الريفية.. إنه يحدث خطيبته طول الوقت عن هذه الخادمة المعجزة حتى وهو يراقصها فى ملهى ليلى.. وهى مسألة لا «تغيظ» أى خطيبة تحترم نفسها فقط.. وإنما أى مشاهد يحترم عقله أيضاً.. ولذلك كان المفروض أن نتعاطف مع الخطيبة وهى ترفض هذا الوضع.. لولا أن الفيلم يريدنا أن نتعاطف مع الخادمة الريفية.. لأنها فاتن حمامة.. ولابد أن تتزوج محمود ياسين!..

دون أى تبرير لعلاقة حب منطقية بين السيد وخادمته فإنه يرفض كل علاقاته العائلية والأرستقراطية و«يناضل» من أجل الزواج من خادمته.. لتبقى فقط مشكلة زواجها غير القانونى من تاجر الفراخ فى القرية.. وهي مسألة تهدد بنسف الموضوع كله، ولكن يكفى لحلها أن يقوم «البيه» بزيارة سريعة للقرية لكى يتم التخلص من تاجر الفراخ بضربة سكين فى كتفه ويعود الجميع سعداء بما فيهم ستات البيوت اللاتى يعجبن جداً بهذا النوع من الحواديت العائلية الظريفة..

ما الذى يريد أن يقوله فيلم كهذا للناس.. فى البداية يمكن أن يقول لهم: حددوا النسل.. ولكن ما الذى يقوله بعد ذلك؟..

فى الفيلم جو جديد وتدفق وحيوية لا يمكن إنكارها خاصة فى مشاهد القرية..

وإن كنت لا أفهم معنى هذه الأغنية التي استخدمها بركات مع العناوين ثم خلال الفيلم نفسه.. فما هو مبرر هذا الأسلوب الغنائي؟.. وكيف خرجت هذه الموسيقى الرديئة من فنان موهوب مثل جمال سلامة بحيث كانت «التيمة» الرئيسية لموسيقى الفيلم هي نفس أغنية «الليلة الليلة سهرتنا حلوة الليلة» القديمة لنجاح سلام.

أما التمثيل فبينما تتفوق فيه رجاء حسين وفريد شوقي وحسن مصطفى وعلى الشريف في أدوارهم الصغيرة، لا يبدو محمود ياسين في أحسن حالاته إذ يؤدي دوراً باهتاً بلا شخصية.. أما فاتن حمامة فإن فوزها بجائزة أحسن ممثلة يثير - في تقديري الشخصي على الأقل - تساؤلاً حول أدائها الزاعق الملىء بالصراخ والتشنج والشتائم.. صحيح أن هذا ما تفترضه الشخصية التي تلعبها.. ولكنها تعرف بلا شك أن «التمثيل» لم يعد هذا الأداء «الخارجي» الزاعق بقدر ما هو تعبير عميق عن مشاعر داخلية.. وكنت أتصور أن لجنة التحكيم تعرف هذا أيضاً!

«وثالثهم الشيطان»

لا يدري أحد من هم هؤلاء الذين ثالثهم الشيطان.. ولا ما هي علاقة هذا العنوان بمعالجة عصرية لمأساة «هاملت».. هذا إذا كان هناك مبرر أصلاً لكي يخرج مخرج كبير مثل كمال الشيخ فيلماً عن هاملت مصري (محمود ياسين) بلا أي مشكلة يرى إنه يحمل عقدة من طفولته عندما اكتشف أن أمه تخون أباه.. فتقمصته شخصية هاملت الذي يلعب دوره على المسرح والذي واجه نفس المشكلة في مسرحية شكسبير.. فحاول أن يقتل الممثلة التي تلعب دور أمه في المسرحية (ليلى طاهر) ففصلوه من الفرقة.. ثم عندما هربت إليه الفتاة التي يحبها (ميرفت أمين) في البيت الريفي المهجور الذي لجأ إليه لكي يتزوجها في الصباح رغم معارضة أبيها.. ينقض عليها بلا أي سبب محاولاً اغتصابها أو قتلها لا أحد يدري بالضبط.. مع أن هذه الفتاة هي المعادل لأوفيليا كما قدمها الفيلم .. وهاملت لم يحاول أبدا أن يمد يده بالاذى إلى اوفيليا إنما كان يهينها فقط بالكلمات.. ولكن من الأفضل أن نتناسى تماماً هاملت وشكسبير ونحن نحاول أن نفهم هذا الفيلم.. الذي يتخبط بين الدراما النفسية والأسلوب البوليسي وبلا أي هدف واضح أو مشكلة محددة.. ممثل مسرحي مريض نفسياً أو عقلياً يحمل عقدة من طفولته ويتهم بجريمة قتل وهمية.. ويتم علاجه بالأسلوب السحري المدهش الذي تعالج به السينما المصرية كل عقدها.. وهو أن

يبوح المريض بكل أسراره وعقده على شريط تسجيل يديره طبيب نفسى.. فيتم شفاؤه بمجرد دوران الشريط ويعود إلى المسرح ليلعب «هاملت» بنجاح كبير جداً.. ويوافق الأب المعارض على زواجه من ابنته!

ويتم كل ذلك من خلال سيناريو مفكك شديد التعقيد بين الماضى والحاضر.. وبإيقاع بطىء قاتل لأن شيئاً لا يحدث على الشاشة حيث لا موضوع ولا مشكلة حقيقية.. وإنما شخصيات مفتعلة من عالم آخر.. وجو بوليسى غريب وغامض إلى حد أن يصنع ديكور نهاد بهجت قصراً ريفياً إنجليزياً غريباً.. ويستخدم كمال الشيخ تأثيرات الأفلام البوليسية التقليدية.. وبما أن هاملت دانمركى فإن المطر أيضاً ينهمر طول الوقت حتى فى الريف المصرى.. ويكون أكثر ما يدهشنا هو تراجع كمال الشيخ كواحد من أفضل مخرجينا حتى عن مستواه التكنيكى هو نفسه.. ليس فقط لمجرد قبوله موضوعاً مهلهلاً كهذا.. وإنما لتراجع مستوى الإخراج نفسه إلي حد تقديم مشهد لا يتوقعه أحد من كمال الشيخ.. عندما ينحنى محمود ياسين لتحية جمهور المسرح الخالى فنسمع تصفيق الجمهور الوهمى فى مشهد وهمى لم نكن ننتظره من مخرج «**على من نطلق الرصاص**» وعشرات غيره من أفضل أفلامنا.

«**قطة على النار**»

أفضل الأفلام الثلاثة على كل المستويات والوحيد منها الذى له علاقة بشكل أو بآخر بمستويات السينما العالمية.. ولكن دون أى تضخيم لهذه المسألة أو إساءة فهمها.. فلست أقصد بالتأكيد أن الموضوع عالمى لمجرد إنه مأخوذ من مسرحية تنيسى ويليامز الشهيرة ولا أن الإخراج عالمى.. ولكن مستوى كل عناصر هذا الفيلم جيد ويدعو للاحترام..

وقد يثور اعتراض ضرورى حول جدوى نقل مسرحية لتنيسى ويليامز الذى يعبر عن علاقات اجتماعية محددة فى عائلات متآكلة وفى ولايات الجنوب الأمريكى بالذات.. ولكن إذا كان قدر السينما المصرية أن تستعير قضايا الأدب الأمريكى والأدب الروسى وأى أدب آخر وكأن الأدب المصرى والواقع المصرى قد أجدب تماماً.. فإنه لا يبقى أمامنا إلا مناقشة المستوى الفنى لهذه الأفلام «المستعارة»..

وهنا نعترف بأن سيناريو «**قطة على النار**» كان جيد البناء محكم الصنعة.. حاول

أن يحتفظ للعمل بكثافته وأبعاده النفسية والدرامية بلا أى ابتذال.. وحتى تحويله لاعب الرجبى فى المسرحية والفيلم الأمريكى إلي لاعب كرة قدم يبدو منطقياً.. وإن كان اختيار الفيلم للنادى الأهلى بالذات ليكسب جمهوره.. قد يتحول إلى سلاح ضده من حيث لا يقصد.. فجمهور الأهلى سيغضب بالتأكيد من العلاقات الغريبة التى يفترض الفيلم أنها تحدث بين لاعبين يرتدون الفانلة الحمراء.. وأنا نفسى غاضب من هذه الحكاية لأنى أهلاوى.. وأتساءل: لماذا لا يدور الفيلم بين لاعبى الزمالك؟!

ولكن بعيداً عن هذه الملاحظة الكروية يصبح ضرورياً أن نحيى الفنان الشاب نور الشريف على خطوته الثانية فى الإنتاج التى تبدو جادة وأكثر عمقاً من فيلمه الأول **«دائرة الإنتقام»**.. ثم على أدائه الجيد للشاب الممزق نفسياً بين علاقته غير المفهومة بزميله لاعب الكرة «الذى كان أسوأ شخصيات الفيلم أداء».. وحيث يشير كل ما فى الفيلم إلى أنها علاقة منحرفة.. ولكن البطل يؤكد فى النهاية أنها كانت علاقة بريئة.. وهنا يصبح ضرورياً أن نتساءل - بصرف النظر عن الأصل المسرحى - عن مبرر عزوف الزوج الشاب إذن عن العلاقة الطبيعية مع زوجته الجميلة التى تحبه وتثيره طول الوقت.. وهذه هى الثغرة الوحيدة فى السيناريو الجرىء الذى يعالج بعمق كامل العلاقات المتفسخة لأسرة ثرية تتنازعها أطماعها المادية فى ميراث الأب المحكوم عليه بالموت.. وإن كان السيناريو يقع أحياناً فى ذلك الاضطراب الغامض بين الحاضر والماضى من خلال «مرض الفلاشات» الذى أصيبت به السينما المصرية.. وإن كان أيضاً شفاء الشاب من عقدته وعودته لعلاقته الطبيعية مع زوجته يتم بحل سحرى كالعادة غير مبرر بما يكفى!

فى فيلمه الثانى يؤكد المخرج الشاب سمير سيف قدراته الفنية وسيطرته الكاملة على أدواته بشكل أفضل من «دائرة الإنتقام» وأكثر عمقاً وتعقلاً.. وفى نوع من الموضوعات الصعبة الخالية من «الأكشن» الذى يحبه.. ولكن مازال تأثره بهذا المخرج أو ذاك واضحاً.. وهذا ليس مرفوضاً من مخرج جديد.. فمشهد البداية مثلاً يذكرنا بمشهد عيد ميلاد الجد الكبير فى فيلم فيسكونتى «الملعونون» الإيطالى.. وإلى حد ما بمشهد العرس فى بداية «الأب الروحى» الأمريكى.. كما أن تأثره بأفلام «الجنوب الأمريكى» يبدو واضحاً أيضاً فى هذا البيت الكبير الأبيض ومشاهد الحدائق وجو الفيلم كله.. وبينما يتفوق تصوير مصطفى أمام وديكور نهاد بهجت

كعنصرين من عناصر تحقيق الجو الدرامى المطلوب.. يهبط الإيقاع فى بعض مناطق الفيلم إلي حدود الركود.. وتلمع ليلى طاهر فى دورها القصير كممثلة جيدة لا تجد مكانها الصحيح على شاشة السينما.. وتقدم بوسى أفضل أدوارها لولا بعض المبالغة فى الجزء الشعبى من دورها.. بينما يلعب نور الشريف بامتياز كبير دوراً شديد الصعوبة والتعقيد.. وبهذا النوع من التعبير الداخلى الخافت عن مشاعر عميقة متوترة تكفى اللفتة العابرة الذكية لتجسيدها بلا أى تشنج زاعق.. إن هذا الفنان الشاب يسترد طريقه الصحيح بهدوء واثق ويستحق الاحترام والتحية لجرأته فى هذا الفيلم ممثلاً ومنتجاً.. فهناك أشياء جيدة أيضاً فى السينما المصرية!..

مجلة «الإذاعة» ٢٢/١٠/١٩٧٧

شياطين دوستويفسكى

فى فيلم حسام الدين مصطفى .. شياطين بلا سبب !

كنت أقول دائماً أن الافلام مستقلة تماما عن الاصول الادبية أو المسرحية التى تقام عليها.. لان السينما وسيلة تعبير مستقلة فى ذاتها ولها لغتها الخاصة بمعنى أنه عندما نناقش فيلما ماخوذا عن «هاملت» شكسبير فان علينا ان نناقش مخرج الفيلم وأن ننسى شكسبير مؤقتا.. ولكن دون أن يعطى المخرج لنفسه الحق فى ان يغير جوهر عمل شكسبير نفسه.. او ان يفسره تفسيرا خاصا مرتبطا بافكاره هوالشخصية .. كأن يجعل هاملت مثلا شخصية ايجابية فعالة لا أثر فيها للتردد.. فيفقد العمل أهم مقوماته الفنية والموضوعية ويصبح عملا آخر لا علاقة له بشكسبير.

ومن حق السينما بالطبع أن تتناول اصولها الادبية تناولا جديدا مرتبطا بطبيعة العمل السينمائى وضروراته.. بل وأن تحذف وتضيف وتقدم تفسيرات مختلفة للمصدر الذى تأخذ عنه.. ولكى فى حدود ما يسمح به جوهر العمل الاصلى وتركيبه الاساسى .

وتقودنا هذه المقدمة «السفسطائية» مباشرة إلى موضوعنا.. فعندما يتجه حسام الدين مصطفى فى افلامه الثلاثة الاخيرة **«الاخوة الاعداء»** و**«سونيا والمجنون»** و **«الشياطين»** إلى أعمال دوستويفسكى يكون هذا اتجاها جادا وهاما لابد أن نرحب به على الاقل لكى يخرج حسام الدين مصطفى نفسه من دائرة الشياطين الثلاثة والحرامية الثلاثة وكل «الثلاثات» الاخرى التى استهلكته واستهلكتنا معه لسنوات طويلة .

وفى الفيليمن السابقين من دوستويفسكى قدم حسام مصطفى مستوى لا بأس به

على الاقل من حيث اقدامه على تناول موضوعات جادة تقوم على أعمال هذا الروائى العظيم.. رغم كل التحديات التى تواجه مخرجا يجرؤ على تقديم دوستويفسكى فى السينما.. وفى فيلم «سونيا والمجنون» بالذات ساهم سيناريو الكاتب المسرحى القدير محمود دياب فى تقديم عمل جيد متميز فى حدود قدرات السينما المصرية.. وان كنا تغاضينا كثيرا عن مدى اقتراب أو ابتعاد الفيلمين عن دوستويفسكى.. فقد كانت هذه مسألة مثالية تماما وان لم تكن مضحكة..

ولكن عندما يبدو أن مخرجا ما ينوى الاستمرار أو «التفرغ» للدخول فى عالم روائى ما.. يصبح ضروريا أن نربط بين المخرج ومصدره.. حيث لا يعود ممكنا أن نتجاهل أن حسام الدين مصطفى يتناول دوستويفسكى بالذات .

يقوم الفيلم الثالث **«الشياطين»** على رواية دوستويفسكى بنفس الاسم الذى يترجمه البعض «الممسوسون» أو «الملبوسون» أى الذين مستهم أو «ركبتهم» الشياطين.. كما يترجمه البعض «المجانين».. لان أبطالها مجموعة من الشبان يعانون على المستوى العقلى الخارجى من نوع من القلق والتوتر والتمزق تجعل سلوكهم «جنونيا» عند التفسير الظاهرى.. بينما ترتبط كل تصرفاتهم فى عمق عمل دوستويفسكى الحقيقى.. بكل الظروف السياسية والاجتماعية والفكرية فى روسيا القيصرية عام ١٨٧٠. فدوستويفسكى لم يقدم ابدا أى «شياطين» أو «مجانين» فى فراغ.. ولمجرد انهم «شياطين كده وخلاص» يمكن أن يقدموا على تصرفات غريبة تعطى لحسام الدين مصطفى المادة السينمائية التى يجب أن يقدمها فى افلامه !.

ولكى نفهم سلوك هذه الشخصيات الاربع التى يقوم عليها فيلم حسام الدين مصطفى فلا بد أن نفهمهم كما قدمهم دوستويفسكى.. فليس أى أحد حرا فى تناول أية شخصيات فى أى عمل كبير لاى روائى .

«فى فترة كتابة القصة كانت الاضطرابات قد اجتاحت روسيا القيصرية.. وخافت زوجة دوستويفسكى أن يقضوا على شقيقها الطالب بالمعاهد العليا.. فأستدعاه دوستويفسكى ليقيم معهما فى المانيا – دريسدن – حتى ينجلى الموقف.. ومن هذا الطالب سمع أخبار التمزق الفكرى والسياسى والانحلال الذى يعانى منه الشباب المثقف فى روسيا.. الشباب الذى لا يؤمن بشىء.. أى شىء من أى نوع» ..

فالرواية أذن تعالج تمزق الشباب فى بلد معين وفى ظروف تاريخية معينة.. وحالات «التمزق والانحلال» التى يعانون منها ناتجة عن هذه الظروف.. وهى التى

دفعتهم إلى الانضمام للجمعيات الارهابية التى انتشرت فى روسيا فى هذه الفترة.. والتى كانت فى تصورهم هى نوع «العمل» الفوضوى الوحيد الممكن لمواجهة روسيا القيصرية ولمواجهة ازماتهم الفكرية والروحية الخاصة.. ففى «الشياطين» يركز دوستويفسكى مثلا على مشكلة التمزق بين الإلحاد واليقين الدينى التى لم تكن تعانى منها شخصيات دوستيفسكى فى معظم رواياته فقط بل ودوستويفسكى نفسه .

ولكن هذا الروائى العظيم –بل و«المخيف»–يدين شخصياته في «الشياطين»بقدر ما يحبها ويتعاطف معها لأنها تعبر عنه وعن تمزقه الشخصى بين إيمانه بالأفكار الثورية المبكرة وحلمه بمجتمع جديد وبين خوفه من القيصر وتملقه له.. ولذلك فهو يرفض بحسم الاتجاهات الفوضوية والعدمية التى دفعت الشباب الروسى المثقف إلى تكوين جمعيات ارهابية متطرفة يعلنون بها سخطهم على المجتمع باكثر الاساليب عدوانية ومراهقة .

وظاهرة لجوء الشباب المثقف إلى النشاط الارهابى ظاهرة تاريخية تتكرر فى كل الشعوب فى فترات القلق والتوتر أو فترات التحول الهامة.. فى روسيا القيصرية مثلا فى ذلك الوقت.. «تم تحرير العبيد وانطلق تطور الرأسمالية داخل المجتمع الاقطاعى القديم واتسعت الطبقة البورجوازية وانتشر التعليم العالى.. وفى نفس الوقت انتشرت الفردية والانتهازية وتعرض المجتمع للتدهور الاخلاقى.. والمعروف دائما ان فترات الانتقال بين القديم والجديد فترات شاذة تتسم بالاختلاط والتمزق والانحراف.. يحتاج المجتمع بعدها إلى فترة استقرار ونقاهة تتضح فيها قيمة تقدمه».

ورغم هذه الصفات المشتركة التى تجمع بين هذه الفترة من تاريخ أى بلد واى بلد آخر.. الا أن طابع الظاهرة لابد أن يختلف فى ردود فعله من بلد إلى بلد حسب ظروفها الاجتماعية الخاصة.. ودوستويفسكى نفسه يؤكد على الطابع «الروسى» لشخصيات هذه الرواية حين يقول: «الليبرالية المتطرفة والليبرالى المتطرف.. أى الليبرالى الذى ليس له أى هدف محدد.. لا يمكن أن يظهر الا فى روسيا !» .

وهذا ما لم يدركه محمود دياب كاتب سيناريو هذا الفيلم وحسام مصطفى مخرجه.. فقد نقلا من رواية دوستويفسكى بعض الملامح «الخارجية» لشخصيات الشبان الاربعة «المهووسين» أو «الممسوسين» أو الذين «ركبتهم الشياطين» ..

وهى شياطين مفهومة تماما فى الرواية بعد تلك المقدمة الطويلة السابقة عن

ظروف روسيا القيصرية وقت كتابة الرواية ١٨٧٠.. ولكنها شياطين غير مفهومة فى هذا الفيلم أو بمعنى أكثر دقة شياطين بلا سبب .

من السهل جدا ان يقول الفيلم منذ الدقيقة الاولى أنه نقل الاحداث والشخصيات إلى مصر عام ١٩٤٨.. ولكن لكى يكون هذا مجرد تحديد للتاريخ والجغرافيا سرعان ما ننساه بعد لحظة واحدة لنحس أننا نشهد قصة تحدث فى أى بلد وفى أى زمن ..

صحيح أن هناك اشارات للقصر والملك وعائلة محمد على والطبقة الارستقراطية المتآكلة التى يواجهها مجموعة من الشباب بقنابلهم الهوجاء ورصاصاتهم الطائشة.. ولكن كل ما يحدث حول هذا يمكن أن ينطبق على عائلة «البوربون» بقدر ما ينطبق على عائلة محمد على.. ويمكن أن يحدث فى مصر بقدر ما يحدث فى المانيا قبل ظهور هتلر.. وباختصار شديد فقد كنت مصر ١٩٤٨ غائبة تماما بكل ظروفها السياسية والاجتماعية والفكرية فى هذه الفترة القلقة .

والغريب أن أى قراءة سريعة لظروف مصر ٤٨ كانت تعطى لصانعى الفيلم مادة هائلة لاستخراج «الجو العام» المشابه تماما للجو الذى عاش فيه «شياطين» دوستويفسكى.. بحيث نفهم لماذا تحول ابطال حسام الدين مصطفى إلى «شياطين» هم ايضا ..

لقد كانت مصر تمر «بفترة انتقال» هامة جدا.. ودون اعطاء أى دروس فى التاريخ الذى عاشه حسام مصطفى بنفسه.. فقد شهدت مصر عام ١٩٤٨ ببساطة أول حرب من سلسلة حروبها مع اسرائيل.. وشهدت فى نفس الوقت حركة سخط وطنية عارمة ضد القصر والاقطاع والاحتلال البريطانى.. وحركة نشطة أخرى من أجل التغيير الاجتماعى شملت عددا من التنظيمات السرية والعلنية من «الضباط الاحرار» والوفد إلى مصر الفتاة.. ومن الاخوان إلى الشيوعيين.. ومن اقصى اليمين إلى اقصى اليسار.. ومن اقصى الحركات الديموقراطية المستنيرة إلى اقصى الحركات الفاشية التى افرزت جمعيات ارهابية وفوضوية مشابهة تماما لتلك الجمعية الغامضة التى قدمها الفيلم ..

وكانت هناك فرصة اذن لنعرف شيئاً عن هذه الجمعية.. لماذا تشكلت وما هى أهدافها ولماذا انضم اليها هؤلاء الشبان الاربعة رغم انتماءاتهم إلى الطبقة المختلفة التى تجمع بين ابن العائلة الارستقراطية نور الشريف الذى ينحدر من أسرة محمد على نفسها كما تضم مثقفاً فقيرا مثل مجدى وهبه.. وصعلوكا ليس حتى مثقفا ولا

نعرف عنه شيئاً على الاطلاق مثل محيى اسماعيل.. تماما مثل محمود عبد العزيز الذى لا نعرف عنه شيئاً أيضاً سوى أنه يريد الانتحار .

إن السخط أو التمرد أو الغضب لا تكفى وحدها مبررا يجمع هؤلاء الشبان تحت قيادة شاب خامس حسين فهمى الذى يبدو سفاحاً عادياً جدا أكثر منه ثائراً ذا هدف أو رسالة.. فالغضب لماذا ومن أجل ماذا ؟

نحن لا نسمع سوى كلمات سريعة عن القصر والاحتلال والعائلة المالكة الفاسدة.. ولا نرى سوى بعض الاغتيالات الفردية يصفى بها اعضاء الجمعية بعضهم البعض.. وقنبلة واحدة تنفجر فى مشهد ردئ لم نفهم منه حتى من القاها على من ..

وهذه «الجمعية» التى يحاول الفيلم أن يضفى عليها الطابع «الوطنى» ليست سوى عصابة اجرامية عادية جداً.. فنحن لم نسمع اعضاءها أبدا يتحدثون عن مبادئهم أو أفكارهم.. ونحن نعرف أن هناك مطبعة يطبعون عليها المنشورات.. ولكننا لا نقرأ أبدا جملة واحدة من هذه المنشورات لنعرف ما الذى تدعو اليه.. وعنصر الرفض الوحيد لهذا الاسلوب الفوضوى هو مجدى وهبه الذى يحاول الخروج على الجمعية لاسباب انسانية بحتة تخصه وحده.. لمجردان مشاعره الرقيقة لم تحتمل قتل زميل له فى المشهد الافتتاحى للفيلم.. ثم تجىء الادانة العملية الوحيدة لهذه الجمعية من محيى اسماعيل أكثر اعضائها تخلفا فكريا.. والذى رأيناه طول الفيلم لا يفتح فمه الا «ليقزقز اللب».. ولكنه يتحول فى النهاية إلى عنصر الوعى الوحيد الذى يتساءل عما استفادته مصر من هذه القنابل والاغتيالات ..

ومن الواضح جدا أن حسام مصطفى فسر العمل كله لحسابه الخاص.. ولم يأخذ منه سوى هذه التصرفات العصبية والمجنونة لشخصياته ليصنع المشاهد التى تعجبه شخصياً.. كأن يشد نور الشريف مثلا الباشا من أذنه.. وكأن «يفرد» كل الممثلين بلا استثناء اذرعهم إلى آخرها وهم يشيرون لبعضهم بأصابع الاتهام.. كما كان أبطال الافلام الامريكية يصنعون فى الخمسينات .

ولكن الخطر الحقيقى ليس فقط أن هذا الفيلم يقدم هذه «الجمعية السرية» التى تعمل بدافع «وطنى» كعصابة اجرامية عادية بلا هدف.. فقد كانت مثل هذه الجمعيات موجودة بالفعل فى تاريخنا الوطنى.. ولكن انه قدمها باعتبارها الجمعية الوحيدة الموجودة فى الساحة.. فى معزل عن كل الحركات الوطنية الاخرى.. وكأنه

يدين الحركة الوطنية – ولا أقول الثورية – فى مجموعها.. ويقدم أعضاءها كمجموعة من الارهابيين «المهاويس».. وليس هذا صحيحا على الاطلاق بالطبع ..

ان مشكلة هذا الفيلم هى نفس مشكلة الفيلم السابق «سونيا والمجنون» وهى غياب الناس تماما فأنت لا ترى سوى أبطال الفيلم فقط يدورون طول الوقت فى الديكورات والقصور والحدائق دون أن تحس أن هذه الشخصيات تعيش فى بلد ما وفى ظروف ما ..

ولكن حسام مصطفى فيما يبدو أحس فى هذا الفيلم بحنين جارف إلى افلامه القديمة فحول «الشياطين» فى مشاهد كثيرة إلى «الشياطين الثلاثة».. فهو يعود مثلا إلى المستنقعات والبحيرات والقوارب بحجة أن محيى اسماعيل يعيش فى كوخ وسط البرارى.. ولكى تدور المعارك النهائية الحاسمة فى الفيلم فى هذا الجو الذى يحبه شخصيا ..

ثم هو يحول شخصية قائد هذه العصابة الارهابية بير فيركوفنسكى الذى «يمثل قمة الشر والدجل والانتهازية.. والذى استطاع تشكيل هذا التنظيم المزعوم بان أوهم عددا من الشبان بأنه يتبع تنظيما دوليا فاجتمعوا حوله على أساس هذا الادعاء.. وهو يكره كل الناس وخصوصا أباه.. وفى رايه أن الحل الوحيد للمشكلة الاجتماعية هو قطع ملايين الرؤس بلا مناقشات ولا نظريات.. قتل مائة مليون مثلا».. يحوله إلى حسين فهمى الذى يضع نظارة سوداء على عينيه وقبعة غريبة على رأسه ويرتدى عباءة سوداء من الخارج وحمراءمن الداخل وكأنه أرسين لوبين يقود منظمة وطنية !

أما ستافروجين (نور الشريف) فهو «شاب وسيم قوى الجسم.. عمل ضابطا بالجيش.. وهو يصاب بحالات عصبية تشبه الصرع.. ويسقط اخيرا فى حياة الانحلال والفساد ويشترك في تنظيم فوضوى ويجرى وراء النساء والخمر والاجتماعات الارهابية.. ويشنق نفسه بعد أن يفشل فى تخفيف انهياره العصبى».. ولكنه يتحول فى الفيلم إلى أمير أرستقراطى أنيق يسخر من عائلته وطبقته ويريد الانتهاء منها بأن يشد أذن أحد باشواتها وبأن يتزوج فتاة فقيرة (نورا) تربت معه فى القصر «لا يدرى أحد كيف ولماذا» وبأن يسرق زوجة أحد زملائه (حياة قنديل) ليدمر حياتها !..

ويلعب محمود عبد العزيز دور كيرلوف وهو «مهندس مثقف وعضو تنظيم فوضوى كان قد تاثر بافكار ستافروجين ثم استكمل هذه الافكار ووصل بها إلى نظرية

الانتحار.. وتتلخص نظريته فى أن كل الاشياء تتساوى.. حتى القتل وعدم القتل.. وإن الوجود كله اكذوبة والحياة الاخرى اكذوبة».. ولكننا لا نعثر على شىء من هذا فى شخصية تتحدث طول الوقت عن الانتحار كنكتة تثير ضحكات الصالة.. ولكنه لا ينتحر أبدا لمجرد أنه يشاهد مولد طفل.. ربما لان الفيلم أراد أن ينتهى نهاية «ايجابية» متفائلة أكثر من دوستويفسكى !.

ومن العبث أن نحاول العثور على أى مفاتيح للشخصيات الاخرى تحمل أى عمق أو تحليل أو تبرير لسلوكها الذى تحول إلى مجرد تصرفات متشنجة وأذرع ممدودة فى الهواء بشكل كوميدى !.

ولقد أدى الممثلون أدوارهم فى حدود هذا التفسير السطحى للشخصيات.. ولا أحد يمكن أن يلومهم على أى شىء.. وأن تفوق منهم حياة قنديل ومجدى وهبه ومحيى اسماعيل بشكل خاص ..

أما حسام الدين مصطفى المخرج «والكاميرا مان» فى نفس الوقت فان مستواه يتراجع كثيرا حتى عن فيلميه السابقين **«الاخوة الاعداء»** و **«سونيا والمجنون»** وهو يعود فى هذا الفيلم ليصاب بعقدة «الزوم» من جديد.. واللقطات الطويلة والتكوينات الغريبة «للكادر».. حيث يتكرر كثيرا ظهور رأس هذه الشخصية أو تلك «مقطوعة» فى أسفل ركن الصورة وكل ما حولها فراغ،.. وحيث يعود إلى زوايا التصوير «الطفولية» التى توضع فيها الكاميرا تحت أقدام حسين فهمى ومحيى اسماعيل وهما يدقان أحد الابواب.. وتحت وجه محمود عبد العزيز وهو مشغول جدا بالتفكير!

أما ايقاع الفيلم طول ثلثيه الاولين فهو ايقاع بطئ بطئ بطئ إلى حد النوم وليس حتى الملل.. لان المخرج المنتج صمم على أن يجعل طول الفيلم يقترب من الثلاث ساعات.. وهى ساعات كان يمكن احتمالها جدا لو رأينا خلالها شيئا آخر غير ما رايناه بالفعل !..

مجلة «الاذاعة» ٢٩ / ١٠ / ١٩٧٧

٥٠ سنة سينما مصرية (١)

فيلمان قديمان لحسن الإمام

الرقص.. والأيام العظيمة

فى هذا الشهر – بالتحديد فى ١٦ نوفمبر – يبلغ عمر السينما المصرية خمسين سنة .. أى نصف قرن كامل .. وهو عمر «مديد» بالفعل قد يدهش من يشاهد بعض النماذج المعروضة الان من «احدث» افلامنا فيتصور انها سينما ولدت بالامس .. أو انها سينما طفلة أو مراهقة على احسن الفروض ..

ولكن التاريخ له رأى اخر .. فهو يقول أن أول فيلم مصرى – «ليلى» لعزيزة أمير – عرض ليلة ١٦ نوفمبر ١٩٢٧ فى سينما متروبول .. واصبح هذا ميلادا رسميا للسينما المصرية التى هى الان «شيخة» فى الخمسين .. وليس لها عذر أبدا فيما تفعله بنا الان .. بل أنها فى الواقع «جدة» فى السبعين .. لان الذين يحسبرن ميلادها بتاريخ عرض فيلم «ليلى» يحذفون من عمر السينما المصرية الحقيقى مالا يقل عن عشرين سنة أخرى من محاولات صنع الافلام المصرية قبل ذلك ..

ولكن هذا موضوع اخر على أى حال

المدهش الى أقصى حد هو هذا الصمت والتكتم الشديد الذى يحيط بمناسبة جدا كذه .. ان تمر خمسون سنة كاملة على ميلاد صناعة مصرية شديدة التأثير .. فلا حس ولا خبر .. ومنذ بداية عام ١٩٧٧ كنت أتصور أن هذه الجهة أو تلك ستحتفل بالتأكيد بمرور نصف قرن على السينما المصرية .. بل قد كنت اتصور اننا يمكن أن نخصص عام ٧٧ كله للاحتفال بهذه السينما .. وليس الاحتفال هنا بمعنى «المهرجانات» اياها والطبل والزمر الذى يكلف فلوسا .. ولكن كانت هناك وسيلة

بسيطة جدا وفعاله لا تكلف مليماً.. وهى أن نغلق سينما رمسيس مثلا .. وهى سينما تابعة لهيئة السينما – على سلسلة احتفالات بهذه المناسبة .. بحيث تخصص كل أسبوع من اسابيع العام لعرض افلام من نوعية خاصة أو من اخراج مخرج ما أو مرحلة ما من مراحل السينما المصرية كلها .. اسبوع مثلا لافلام محمد كريم .. أسبوع لافلام عزيزة أمير .. أسبوع لافلام كمال سليم .. أسبوع لافلام احمد كامل مرسى .. اسبوع لافلام عبد الوهاب .. انور وجدى .. يوسف وهبى. الافلام التاريخية .. الافلام الكوميدية من «الريحانى الى عادل أمام» .. أفلام صلاح أبو سيف .. يوسف شاهين .. أفلام حتى حسن الإمام وحسام مصطفى باعتبارها الاكثر جماهيرية .. وانتهاء بأفلام أحدث جيل من المخرجين الشبان .. وهكذا يكون امامنا ٥٢ اسبوعا نقدم خلالها ٥٢ ظاهرة أو مدرسة أو مرحلة أو مخرجا .. مع بعض الدراسات المطبوعة السريعة للتعريف بهذه الظواهر أو المدارس ويمكن أن تباع للجمهور .. والافلام موجودة – أو المفروض أن تكون موجودة – لدى «أرشيف السينما» الحكومى أو لدى شركات التوزيع .. والمسألة لن تتكلف مليما اذن ولا يهم مدى اقبال الناس على هذه الافلام التى سيقبل الناس بالتأكيد اقبالا كبيرا على كثير منها .. فالمكسب التجارى لا يهم كثيرا من مثل هذه المناسبات .. المهم ان تكون لدينا «ذاكرة» ورغبة فى مراجعة تاريخنا وواقعنا .. والسينما المصرية شىء مهم جدا شئنا أم أبينا .. لانها السينما القومية التى تشاهدها جماهيرنا وتؤثر فيهم ربما أكثر من أى وسيلة تأثير أخرى .. وهى بكل سلبياتها وايجابياتها «نشاط مصرى» موجود لا يستحق ان نجهض الاحتفال به الى هذا الحد وكأننا «مكسوفون» منه ..

والفكرة ليست عبقرية ولا مستحيلة .وكان يمكن أن تخطر ببال اى احد .. على الاقل فى الهيئات الرسمية المسئولة عن السينما المصرية .. هيئة السينما مثلا .. أو المركز القومى للثقافة السينمائية – وهو بالمناسبة المركز الحكومى الوحيد للثقافة السينمائية – والذى يعمل بدون ميزانية لان احدا لا يريده أن يعمل – ومركز الفيلم التجريبى ومركز الفيلم التسجيلى وكل «المراكز» الاخرى التى كان عليها أن تصنع شيئا فى هذه المناسبة على الاقل لتذكر الناس بوجودها ..

ولكن الفرصة مازالت متاحة على أى حال .. وأمامنا ١٦ نوفمبر والايام التالية لنصنع شيئا !

الغريب أن المبادرة الوحيدة جاءت من جمعية اهلية بلا أيه امكانيات وغير مطالبة

بمثل هذه «المهام» .. هى «جمعية الفيلم» التى تؤكد «يقظتها» ومتابعتها للاحداث السينمائية الهامة مرة أخرى حين تخصص شهر نوفمبر كله - وابتداء من اليوم - للاحتفال بخمسين سنة من عمر السينما المصرية .. مما ذكرنى بواجب النقاد على الاقل بضرورة «تأمل» السينما المصرية ومحاولة تحليل اهم ظواهرها .. ولست ادعى ان لدى «خطة» لهذا التأمل أو التحليل .. فاهم مشاكل الناقد فى مصر هى عدم اعتماده على مصادر أو مراجع علمية بقدر ما تخص السينما المصرية نفسها .. التى تعيش بدون «غطاء نظرى» فهناك الاف الاشياء التى يمكن رصدها وتحليلها فى خمسين سنة من السنين المصرية مما يحتاج بالتأكيد الى عدة كتب وليس الى بضعة مقالات .. ولكن الصدفة وحدها هى التى قادتنى الى فيلمين قديمين من مراحل مختلفة من تاريخ السينما المصرية ليست بعيدة تماما .. فالفيلمان عرضهما التليفزيون فى اسبوع واحد .. وكنت اتابع افلامنا القديمة فى التليفزيون واتساءل لماذا لا يتابع أحد هذه الأفلام؟.. ولماذا نحصر أنفسنا دائما فى الأفلام الجديدة المعروضة في السوق مع أنها ليست «جديدة» غالبا الا فى اسماء النجوم .. ومع ان احدا لا يشاهدها بقدر افلام التليفزيون التى تشاهدها الملايين للمرة الالف .. ؟

وعندما يكون الفيلمان المعروضان فى التليفزيون هذا الاسبوع لمخرج واحد هو حسن الامام بالتحديد .. فان المسألة تصبح مناسبة جدا لفهم وجه من الوجوه الالف للسينما المصرية .. من خلال واحد من أهم مخرجيها وأغزرهم انتاجاوأكثرهم تأثيرا فى الناس بكل تأكيد .. فما بالك اذا كان الفيلمان أيضا يحملان «الطابع الوطنى» فكيف تعالج السينما المصرية ما تسميه «بالأفلام الوطنية» .. ومن خلال حسن الامام بالتحديد ؟

«حب من نار»

عمر هذا الفيلم عشرون سنة بالضبط .. أخرجه حسن الامام عام ١٩٥٧ وبعد عام واحد من العدوان الثلاثى الشهير على مصر عام ١٩٥٦ .. كان الحس الوطنى قويا خلال هذه الحرب الثانية من حروبنا ضد اسرائيل التى لم تكن تحارب بنفسها هذه المرة بقدر ما حاربت لها بريطانيا وفرنسا .. وكان هناك احساس بأننا انتصرنا فى تلك الحرب لان المقاومة الشعبية لعبت دورا ايجابيا حاسما فى العمل ضد قوات الاحتلال الانجليزى داخل بور سعيد بالتحديد .. وبعدها كان الاحساس القومى

جارفا .. لان الناس أحسوا فى تلك الايام العظيمة انهم صنعوا شيئا .

وكان لابد للسينما كعادتها أن تستغل الفرصة لتصنع شيئا .. فهى دائما تسير وراء الاحداث ووراء الشعب وليس أمامه .. فاذا انتصر فهى تهلل للنصر .. وإذا انهزم فهى تولول للهزيمة .. ولكنها لم تحاول ابدا أن تسبق أو ان تقود من أجل أن تصنع نصرا .. ودائما كانت هناك «أفلام المناسبات».. بعد ثورة يوليو كان هناك ما سمى «بالافلام الوطنية» والافلام التى تتحدث عن الاصلاح الاجتماعى والمساواة بين البشر وتشتم الباشا الاقطاعى وتنهى كل الاحداث والمشاكل بقيام الثورة .. وبعد حرب ٥٦ تناولت بعض الافلام بطولة الشعب المصرى الحقيقية بشكل كوميدى .. كانت الافلام جادة جدا بالطبع و «بطولية» جدا من وجهة نظر صانعيها.. أما حجم الكوميديا فيها فهو ينبع بالطبع من مستواها الفنى والموضوعى المضحك .. ومن طريقة تناولها وتزييفها حتى للبطولة ..

خذ هذا الفيلم مثلا .. **«حب من نار»** الذى لم يجد التليفزيون غيره ليذيعه فى عيد السويس الاخير .. لم يكن حسن الامام «من يومه» يترك شيئا يفوته .. فهو يقدم كل انواع السينما المطلوبة .. ثم يقدم فى الفيلم الواحد أيضا كل الاشياء المطلوبة .. وهو فى هذا الفيلم يحس انه «يجب» أن يصنع فيلما عن مقاومة الشعب المصرى فى حرب ٥٦ .. فيختار كعادته حيا شعبيا فى بورسعيد لنتعرف على الفتاة الشقية «نجف» – شادية – التى تكون مشكلتها الغرامية هى أغرب مشكلة فى التاريخ .. فهى تحب شابين فى وقت واحد وبنفس القدر : أحمد (شكرى سرحان) ومحمد (يوسف فخر الدين) .. ولا بد طبعا – لانها شادية – من أن تغنى للاثنين معا فى مشهد واحد .. وفجأة تنقطع هذه السعادة الغامرة بوقوع عدوان ٥٦ كحدث قدرى مفاجئ جاء فقط ليفسد قصص الحب ويخرب «البيوت العمرانة» .. وبعد بضع لقطات «كونترتيب» للطائرات والمدافع والقنابل نفهم أن بيت شادية تهدم فوق رءوس اسرتها كلها وأن شادية تطوعت بالطبع كممرضة بينما تطوع السيدان أحمد ومحمد كفدائيين وسط أعجب مجموعة فدائيين كوميدية .. نصفها فتيات يلبس البطلونات «الكاكى» وبينهن وداد حمدى .. وذلك لان حسن الامام لا يستطيع الابتعاد عن النساء كبطلات لافلامه .. وفى القبو الغريب الذى يضم مجموعة الفدائيين رجالا ونساء الذين لا يصنعون شيئا ابدا سوى «الكلام الوطنى الكبير أوى» والتكشير باستمرار .. نحس ان الفدائى فى السينما المصرية لابد أن يكون هذا الرجل المقطب

الجبين المتخشب الذى يقول طول الوقت «كلاما كبيرا» دون أن يصنع شيئا حقيقيا .. ثم تكون الكارثة المضحكة حين يحس المخرج بحنينه «التاريخى» الى جو الكاباريهات فيجعل شادية تفكر فى الانتقام من عدو بلدها بالاسلوب «الامامى» المدهش .. وهو ، أن تتسلل الى معسكر الانجليز فى زى خليع لتغريهم وتستدرجهم ليضربهم الفدائى «الجتة» عدلى كاسب .. وهو أعجب أسلوب للمقاومة الشعبية يمكن بأسلوب شادية هذا أن يبيد أكبر جيش احتلال فى أى بلد !! .

والانجليز فى فيلم حسن الامام – وفى كل الافلام المصرية من هذا النوع فى الواقع – أناس بلهاء الى حد مزعج .. لا يكادون يرون فتاة مصرية فى قلب معسكرهم – لا أحد يدرى كيف تدخل وتخرج بهذه البساطة.. حتى يسيل لعابهم ويقعوا على الأرض .. إلى حد لابد أن يدعو للتساؤل : اذا كان الانجليز هم هؤلاء الذين رأيناهم فى فيلم حسن الامام فكيف استطاعوا أن يفتحوا امبراطورية لم تكن تغرب عنها الشمس ؟

والانجليز – بالمناسبة – يتحدثون «العربية المكسرة» فى السينما المصرية لانهم «خواجات» بالطبع .. حتى فى اجتماعات قادتهم المغلقة لا يحدثون بعضهم البعض بالانجليزية ولا حتى بالعربية .. العادية .. وإنما «المكسرة» .. وقائدهم استفان روستى رحمه الله يقول كل جملة مرتين .. مرة بالانجليزية ومرة بالعربية لجمهور سينما شبرا بالاس .. ثم يجرى هذا الحوار المدهش بينه وبين أسيرته الفدائية المصرية شادية التى تشمخ برأسها فى وجهه وتخطب خطبة عصماء عن البطولة والشرف فيقتنع الرجل فورا بعبث الحرب ويتساءل : صحيح .. أنا كنت بسأل نفسى ليه الحرب .. ليه «الفايتنج» .. ثم يقرر فورا الانضمام للفدائيين المصريين ويساعد شادية على الهرب ؟ .. ولكن لتصاب برصاصة أثناء هجوم «طرزان» الذى قاده شكرى سرحان على المعسكر ونسفه كله وأباد كل جنوده بعون الله هو وفرقة وداد حمدى .. وليعثر حسن الامام على فرصته الذهبية فى نهاية ميلودرامية مسيلة للدموع لشادية وهى تموت بين يدى أحمد ومحمد فى الشرفة على هتافات جماهير بورسعيد للنصر .. فهكذا كانت الحرب فى فيلم لحسن الامام .. وهكذا كان النصر ؟

«بين القصرين»

بعد ذلك بعشر سنوات يخرج حسن الامام «بين القصرين» ليكون أفضل بكثير .. ولكن دون أن يكون هذا مؤشرا لاى تقدم أو تطوير ... فبعد «بين القصرين» بسنة أو سنتين أو عشر يمكن أن يتراجع هذا المخرج الخصب مرة أخرى ليصنع أشياء مثل **«حب من نار»** أو أسوأ .. بل أن فيلما مثل «قمر الزمان» أو «دعاء المظلومين» أحدث أفلامه هما بالقطع أسوأ ..

عند اعادة الرؤية «لبين القصرين» فى التليفزيون فى الاسبوع الماضى اكتشفت لفرط دهشتى انه فيلم لا بأس به أبدا .. بل أنه فى بعض لحظاته – لولا بعض التحفظات – يمكن أن يكون فيلما جيدا .. لابالنسبة لحسن الامام فقط .. بل ربما للسينما المصرية كلها .. وفى حدود هذه السينما .. ولكنه بالتأكيد أفضل افلامه على الاطلاق .. واندهشت جدا وللمرة الالف لظاهرة تتكرر باستمرار : وهى ان مخرجا مصريا ما يقدم بين وقت وآخر فيلما جيدا يؤكد انه يستطيع أن يصنع سينما معقولة .. ثم يهبط على الفور فى الفيلم التالى الى قاع مدهش .. ظاهرة غريبة من ظواهر السينما المصرية نعود فنكتشفها فى عيدها الخمسين !

الفرق هنا بالطبع هو قصة نجيب محفوظ وسيناريو يوسف جوهر والاداء الجيد لمجموعة كبيرة من الممثلين على رأسهم يحيى شاهين وصلاح قابيل وعبد المنعم ابراهيم وزيزى البدراوى .. ويبدو أن حسن الامام لم يستطع أن يصنع فيلما رديئا من كل هؤلاء !

فى «بين القصرين» نتذكر السينما عندما كانت سينما ايام القطاع العام .. تلك الايام العظيمة الاخرى التى لم تمض عليها سوى عشر سنوات أو أقل .. حين كان يمكن أن تكلف هيئة السينما فنانا موهوبا مثل شادى عبد السلام بأن يصمم ديكور وملابس فيلم من اخراج حسن الامام فنحس اننا امام قطعة من الواقع المصرى والشارع المصرى والبيت المصرى فى ثورة ١٩ .. ونحس بالصدق والفن والاخلاص الحقيقى فى كل تفاصيل العمل .. وبهذه القدرة التى لا يملكها سوى القطاع العام على انتاج مثل هذه الافلام بهذه العناية وبهذه التكاليف ..

ورغم أن حسن الامام لا يستطيع أن ينس عالمه الخاص – وعمل نجيب محفوظ نفسه يمنحه هذه الامكانية – فيركز جدا على بيت زبيدة العالمة (مها صبرى) وتابعتها نعمت مختار ويملأ الشاشة باللحم الابيض المتراقص بلا سبب والذى يدفع

عبد المنعم ابراهيم العظيم للصراخ بين وقت وآخر :

«بحبك يا أبيض» .. رغم كل هذا الجو الحسى الزاعق فانك لا يمكن الا أن تذهل أمام مشاهد جيدة بالفعل الى حد عدم التصديق .. وهى مشاهد المظاهرات بالمجاميع الهائلة .. وصدام المتظاهرين بقوات الاحتلال الانجليزى .. وحرارة المعارك وصدقها .. وقلب عربات الترام .. والجثث المتهاوية على الارض ..

وهى المشاهد التى «سرقتها» معظم الافلام التى عالجت نفس الاحداث بعد ذلك .. لقد كتبت عن حسن الامام اكثر وأعنف مما كتبت عن أى مخرج أخر .. ولكننى أشهد له بانه استطاع أن يهزنى تماما بهذه المشاهد التى ذكرتنى بايامنا العظيمة .. حين خطب القسس فوق منابر المساجد .. وخطب الشيوخ فى الكنائس فى هذه الوحدة العضوية الرائعة التى كانت جزءا من تراث وضمير شعبنا دائما واساسا من اصلب أسس كفاحنا الوطنى والاجتماعى طوال تاريخنا كله .. لقد استطاع حسن الامام ان يهزنى الى حد البكاء بهذه المشاهد التى عرضت فى وقتها المناسب .. ليس فقط بجوهرها الذى لابد أن يهز كل مصرى حقيقى يعى معركة بلاده الحقيقية الوحيدة .. وأنما حتى بمستوى تنفيذه السينمائى لها بصدق وحرارة وبلا افتعال .. ويا عزيزى حسن الامام .. أن هذه المشاهد وحدها فى هذا الفيلم وحده .. يمكن أن تغفر لك كل افلامك .. وأن تغفر لك حتى خلطك للرقص بالايام العظيمة .. لكن يا أخى اذا كنت قادرا على صنع ذلك .. فما هذا الذى تصنعه بنا وبنفسك ؟!

مجلة «الإذاعة» ٥ / ١١ / ١٩٧٧

٥٠ سنة سينما مصرية (٢)

من القاع إلى القمة .. وبالعكس

من الصعب جدا ان نتحدث عن خمسين سنة من السينما المصرية دون ان نتحدث عن صلاح ابو سيف .. فمن الناحية الزمنية اخرج صلاح ابو سيف اول افلامه **«دايما فى قلبى»** عام ١٩٤٦ .. أى أن عمره الفنى كمخرج ٣١ سنة من ٥٠ سنة هى كل عمر السينما المصرية .. يضاف اليها بالضرورة كل السنوات السابقة التى امضاها صلاح ابو سيف فى حب السينما ومحاولة تعلمها منذ ان تم تعيينه موظفا فى شركة الغزل بالمحلة الكبرى عام ٣٣ .. حيث التقى لاول مرة بنيازى مصطفى الذى كان من أوائل مخرجى السينما المصرية أيضا .وكان عائدا لتوه عن المانيا .. وذهب الى المحلة ليصور جزءا من فيلم تسجيلى عن شركات بنك مصر .. حيث فوجئ بهذا الموظف الصغير الذى لا يتعدى عمره الثامنة عشرة - صلاح أبو سيف من مواليد ١٠ مايو ١٩١٥ - يناقشه فى السينما ويعرف من خلال قراءاته كل شئ عن المونتاج والدوبلاج وغيرهما ..

وكان هذا هو الاكتشاف الاول لصلاح أبو سيف .. وعده نيازى مصطفى بأن يساعده على الانتقال موظفا فى ستوديو مصر - الذى أنشىء عام ١٩٣٥ - والذى كان تابعا أيضا لبنك مصر وشركاته العديدة التى كونت قلعة اقتصادية وصناعية ضخمة أنشأها طلعت حرب كركيزة أساسية لتمصير الاقتصاد المصرى وتطويره فى العشرينات ..

وعندما عاد نيازى مصطفى الى القاهرة أو فى بوعده وساعد صلاح ابو سيف على الانتقال الى المكان الذى يحبه ويناسب هوايته المبكرة للسينما : ستوديو مصر .. وهناك كانت بداية رحلته الطويلة مع السينما .. مساعدا فى قسم المونتاج .. حيث كان أول أساتذته هو نيازى مصطفى نفسه الذى تعلم منه المونتاج عمليا وعلى «الموفيولا» بعد أن كان رأسه مليئا بنظريات بودوفكين وايزنشتاين .. ثم عمل

مساعداً ثالثا لنيازى مصطفى أيضا فى اخراج فيلمه الريحانى الطويل **«سلامة فى خير»** ثم مع أحمد بدرخان فى «شئ من لا شئ» ..

ثم كان الاكتشاف الثانى لصلاح أبو سيف على يد مخرج «العزيمة» الشهير كمال سليم الذى كان رئيسا لقسم السيناريو باستديو مصر .. كانا يلتقيان فى مقهى «ريجينا» فى شارع عماد الدين - مكان سينما القاهرة الان - وكانا يقضيان الليل كله يتحدثان مع مجموعة اخرى من الشباب عن السينما والثقافة والفن حتى الفجر .. هكذا عاش هذا الجيل من الرواد العظام حياة متفتحة منطلقة لابد أن تصنع فنا حقيقياً .. «وكان كمال سليم قارئا ممتازا وقد وجه اهتمامى إلى قراءات ليس فقط فى السينما وانما فى ميادين أخرى غيرها .. وقد ظللنا أصدقاء إلى أن وافته المنية .. وعندما اسند اليه فيلم **«العزيمة»** اختارنى مساعدا، فى السيناريو والاخراج والمونتاج ...».

وبعد «العزيمة» أرسل ستوديو مصر صلاح أبو سيف فى بعثه لدراسة السينما فى فرنسا .. فسافر فى مايو ٣٩ وتدرب على المونتاج فى «ستوديو كلير» فى باريس ولكن تقع الحرب الثانية فى سبتمبر من نفس العام ويقطع صلاح ابو سيف دراسته ويعود إلى مصر على باخرة تحمل معه طه حسين ومحمد التابعى وأحمد الصاوى محمد .. ليعينوه رئيسا لقسم المونتاج فى ستوديو مصر ..

ولكنه بدأ يطلب من الاستوديو أن يمنحه الفرصة لاخراج فيلم .. والاستديو يرفض لانهم لم يجدوا من يرأس قسم المونتاج بدلا منه .. عرضوا «المنصب» على هنرى بركات فطلب ١٥ جنيها مرتبا شهرياً .. فرفض الاستوديو لان صلاح ابو سيف كان يقبض ١٢ جنيها فقط !!»

ولم يكن أمام صلاح أبو سيف سوى أن يقنع بالقيام بمونتاج عدد كبير من افلام كمال سليم ويوسف وهبى وبدرخان .. ولكن ليستفيد من تلك الفترة أقصى حد .. فأنت تستطيع أن تتعلم السينما كلها وأنت تحلل أفلام الأخرين على «الموفيولا».. وهكذا كان سهلا على «المونتير» صلاح أبو سيف أن يخرج أول أفلامه **«دايما فى قلبى»** عام ١٩٤٦ والذى كان نجومه عقيلة راتب وعماد حمدى ودولت أبيض وزوزو نبيل وزينب صدقى ومحمود المليجى وسعيد أبو بكر، وعبر ٣١ سنة منذ ذلك التاريخ قدم صلاح أبو سيف للسينما المصرية ٣٥ فيلما آخرها **«السقا مات»** الذى لم يعرض بعد.. ولم تكن المسألة مجرد «مساحة زمنية» عريضة يشغلها هذا الفنان الكبير.. فربما عمل غيره أطول وقدموا أفلاما أكثر.. ولكن أفلام صلاح أبو سيف -

بكل ما فيها من جيد ورديء- جعلته أهم مخرج فى السينما المصرية بلا جدال.. سواء من حيث أنه مخرج له منهج أو موقف من الواقع الذى يعيش فيه ويعكسه فى أفلامه.. أو من حيث أنه مخرج له أسلوب سينمائى يمكن تمييزه ويمكن أن يحمل توقيعه بحيث يقال على الفور «هذا فيلم من إخراج صلاح أبو سيف».. وهى مسألة مفتقدة إلى حد كبير فى السينما المصرية..

وبعيداً عن مسألة «الواقعية» التى يتصور البعض أنها مرتبطة بأن هذا المخرج أو ذاك يصور أفلامه فى «الحارة» بدلاً من القصر.. والتى قد لا تصنع أكثر من «واقعية الديكور» دون واقعية المضمون أو موقف المخرج من موضوعاته.. فإن قيمة صلاح أبو سيف الحقيقية تنبع أولاً من اختيار موضوعاته من صميم الواقع المصرى.. ثم من أنه يطرح هذه الموضوعات بأكثر وجهات النظر جرأة وصدقاً وتقدماً فى حدود ما تسمح به ظروف السينما المصرية والمجتمع المصرى نفسه.. ولم يكن هذا ممكناً لولا أن صلاح أبو سيف نفسه هو أولاً مثقف ودارس جاء إلى السينما من السينما وليس من وكالة البلح.. وأنه فنان وليس تاجراً ولا مرتزقاً .. ثم أنه يقرأ الصحف.. وهى مسألة مهمة جداً لأنها تعنى أن الفنان يتابع ما يحدث فى بلده.. ثم هو رجل يحمل موقفا محدداً وله رأى ويحاول أن يقول رأيه هذا فى أفلامه.. ولا يهمه بعد ذلك أن تدور أفلام صلاح أبو سيف فى الحارة أو فى قصر المانسترلى..!

فى البداية – ومن ٤٦ إلى ٥٢– قدم صلاح أبو سيف **«دايما فى قلبى» و«المنتقم» و«مغامرات عنتر وعبلة» و«شارع البهلوان» و«الصقر» و«الحب بهدلة»** أفلاما لا تعكس إلا رغبة مخرج شاب جديد يحاول أن يجد مكاناً لاسمه بأى «بهدلة» ممكن احتمالها.. ثم بدأ منذ عام ٥١ ينضج أكثر ويرفض حتى ما يقدمه للناس.. اختار قصة «تيريز راكان» لاميل زولا وقرر تحويلها إلى فيلم.. عرض السيناريو على ستوديو مصر فرفضوا إنتاجه وعرضوا عليه فيلماً آخر شديد السخافة.. ولأن الفنان كان قد وصل إلى أهم لحظة فى حياته.. لحظة الرفض.. فقد خاض صراعاً مريراً بين الفيلم الذى يريد أن يقدمه للناس وبين هذه الضرورة الأخرى الأشد سخافة.. وهى أن تكون مطالبا بأن تطعم أطفالك.. «طلبت سلفة توزيع لإنتاج الفيلم على حسابى إلا أنى ووجهت برفض ثان.. وذهبت لتلحمى الذى سبق لى التعاون معه وقرأت له الموضوع فقال لى إن الجو الشعبى لن يعجب الناس.. بالإضافة إلى أن الجمهور لن يقبل على فيلم بطله شرير.. وظللت أكافح لنحو

عام ونصف عام من أجل تنفيذ الموضوع وفشلت فى ذلك ونضبت مواردى المالية .. وعرض على ستوديو مصر سيناريو لأتولى إخراجه .. قرأته فوجدته رديئا ورفضته .. وحاول اصدقائى اقناعى بقبول هذا العرض خاصة وانى مسئول عن عائلة صغيرة» ..

وانت حين تملك القدرة على الرفض .. تملك القدرة فى نفس الوقت وبالضرورة على النجاح .. والظروف نفسها شاءت أن يعثر صلاح ابو سيف على الوسيلة لتمويل **«لك يوم يا ظالم»** الذى كان البداية الحقيقية لاتجاهه المعروف بعد ذلك لصنع «أفلام تقول شيئا» : **«الاسطى حسن» و «ريا وسكينة» و «الوحش» و «شباب امرأة»** .. وهى الافلام التى تبحث فى مادتها عن الجذور الحقيقية لمشاكل شخصياتها وعلاقاتها فى «قاع» المجتمع المصرى نفسه .. وليس فى «قمة» قصر الباشا الذى تحب ابنته السفيرة عزيزة الاسطى حسانين السواق !

ولكن شيئا غريبا فى هذا الفنان يجعله بين الوقت والاخر يخرج عن جلده .. بعد «شباب امرأة» مثلا يخرج **«لا أنام»** .. عن مشاكل البنت التى «لاتنام» من فرط انشغالها بنسج المؤامرات لكل من حولها ارضاء لعقدها المرضية .. ثم يعود مباشرة ليخرج «الفتوة» عام ٥٧ الذى كان وثيقة حارة مبكرة جدا ضد استغلال كبار التجار لقوت الناس وعلاقاتهم العضوية بقمة السلطة التى تحمى مصالحهم .. ويظل **«الفتوة»** احدى قمم صلاح أبو سيف والسينما المصرية كلها .. ونموذجا فذا للواقعية المصرية الحقيقية التى تصل الى المستوى العالمى موضوعيا وسينمائيا معا .. ولكن لكى يهبط صلاح أبو سيف مباشرة من هذه القمة إلى «الوسادة الخالية» و «الطريق المسدود» و«انا حرة» و«البنات والصيف» و «لا تطفىء الشمس» .. وهى قصص احسان عبد القدوس التى تبدو بالتأكيد متناقضة مع نوع الموضوعات والاجواء التى يحب صلاح أبو سيف ويجيد التعامل معها .. ولقد كان السؤال المحير دائما : هو كيف يستطيع مخرج ما الانتقال هكذا بين عالمين مختلفين تماما ومن فيلم الى فيلم .. وفى حديث أجريته معه منذ سنتين سألته هذا السؤال فقال :

– هذا النوع من الافلام يعطينى نوعا من الراحة وأنا أعيش طول الوقت فى مشاكل الحارة الاجتماعية فى افلامى .. فهناك مثل يقول : «خطوة للوراء وخطوتان للامام» .. وهذا النوع من الافلام يحقق لى هذه الراحة النفسية .. يدفعنى بعد ذلك للهجوم على فيلم اجتماعى فى جو جديد مختلف تماما ..

وهو منطق غريب بالطبع ولا يقنع أحدا .. لم يقنعنى شخصيا على الاقل .. ولكنه نفس المنطق الذى يطبقه صلاح ابو سيف فيما بين افلامه لعبد الحليم حافظ وفريد الاطرش وصباح و **«شىء من العذاب»** و **«فجر الاسلام»** .وبين **«بداية ونهاية»** الذى كان قمة عمله السينمائى كله فى تقديرى الشخصى واحد من أهم وأفضل الافلام المصرية على الاطلاق .. ثم **«لا وقت للحب»** عن قصة يوسف ادريس و **«القاهرة ٣٠»** عن نجيب محفوظ و **«الزوجة الثانية»** عن رشدى صالح و **«القضية ٦٨»** عن لطفى الخولى .. والتى بدا بعدها أن خط هذا المخرج العظيم قد «انكسر» أو «تحول» أو توقف قليلا بعد هزيمة يونيو ليلتقط انفاسه ويعاود التفكير فيما يمكن صنعه بعد ذلك لمواجهة هذا المجتمع ..

ومنذ ذلك لم يقدم صلاح ابو سيف شيئا ذا قيمة سوى **«حمام الملاطيلى»** و**«الكذاب»** .. وهما فيلمان يحاولان بالفعل أن يقولا شيئا ولكن ليس من عالم صلاح أبو سيف الحقيقى .. ليس بنفس الصدق والسخونة والعنفوان .. ولكنهما يظلان رغم ذلك تحفا مدهشة بالنسبة لما صنعه بعدهما .. **«سقطت فى بحر العسل»** الذى يعرض الان .. والذى لابد أن صلاح أبو سيف نفسه قد تجاوزه كعادته الغريبة فى «السقا مات» الذى لم يعرض بعد ولم أشاهده .. ولكنى شاهدت «بحر العسل» هذا ولا أدرى كيف أتحدث عنه دون أن يعتبرنى هذا الفنان الكبير الذى نعتز به جميعا «زعيما للتيار الحاقد فى النقد السينمائى» كما وصفنى فى أحد أحاديثه الصحفية .. ولكنى أدعو صلاح ابو سيف نفسه ليسمع تعليقات الجمهور الخارج من فيلمه .. بل أننى اسأله هو نفسه عن رأيه الحقيقى فى عمله .. اذا كان ما زال مخلصا لتاريخه الطويل من عام ١٩٣٣ وحتى اليوم..

نبيلة عبيد فتاة جميلة خريجة جامعة لا تعمل لان «بابا دكتور غنى ومش محتاجة للشغل» تقضى الصيف فى المعمورة هى وأمها فى قصر فخم وتسلى مللها وفراغها بهذه الحفلات الراقصة التى نراها دائما فى الافلام المصرية .. ولكنها – لاسباب مجهولة – تبدو فتاة أعقل من غيرها .. بدليل أنها ترفض كل «الشلة» التافهة التى تحيط بها وتحب محمود ياسين المهندس الشاب من أول نظرة إلى ظهره .. وبالتحديد الى «قفاه» .. فهذا بالضبط ما رأته منه نبيلة عبيد لأول مرة .. وهى أعجب وسيلة فى التاريخ للوقوع فى الحب .. وبعد كلام فلسفى طويل عن الحب والوهم ومثل هذه الاشياء يصحبها محمود ياسين على الفور إلى شقته .. ولكن لنكتشف أنه شريف

وهى «أشرف منه» فلا يحدث شىء .. لا فى هذا المشهد ولا فى بقية الفيلم بعد ذلك حيث لا قصة ولا مشكلة حقيقية .. ولا سيناريو ولا حتى فيلم وبلا أى مبالغة .. فتى يحب فتاه ولكنه يرفض ن يتزوجها لانه على علاقة بأمرأة اخرى أنفقت عليه أثناء دراسته فيريد أن يرد لها الجميل بعدم الزواج من أى امرأة أخرى .. وفتاة تبحث عن هذه المرأة الاخرى فتشك أنها نادية لطفى وبعد ان تخرب حياتها الزوجية تكتشف انها «مش نادية لطفى» .. ومحمود ياسين غير قادر على ترك تحيه كاريوكا صاحبة الفضل عليه .. ولكنه يقرر فجأة وفى مشهد كوميدى أن «يتكل على الله» ويتركها ويتزوج نبيلة عبيد على سلم بيتها .. وسيناريو لا يجد شيئاً يحكيه فى الواقع فينسج مشاهد عديدة من الخيال والاوهام لو حذفناها من الفيلم لما أصبح هناك فيلم اصلا بالضبط كما لو حذفنا نادية لطفى وتحية كاريوكا ونصف ممثلى الفيلم بالضبط لما حدث شىء .. وسمير غانم ويونس شلبى محشوران بالعافية لاضحاكنا بالنفخ فى النفير والوقوع على الارض .. وكمية لا بأس بها من المايوهات لاحداث اثارة لا تحدث ... ومحاولات مستميتة من المصور الجيد رمسيس مزروق لصنع شىء بعدساته ومرشحاته ولكنه يبدد جهده لأنه لاشىء يصوره بكل هذا .. والمنتجة نبيلة عبيد تمثل جيدا ولابد من تحيتها لانها سيدة جادة وفعلت أقصى ما تستطيع لتنتج شيئا جيدا فاستعانت باحسان عبد القدوس وصلاح ابو سيف .. فما الذى نطالبها به اكثر من ذلك .. ؟

لقد خذلها المخرج الكبير «الواقعى» و «الملتزم» كما خذلنا وخذل نفسه .. بلا أى سبب أو مناسبة .. فلا هو صغير يبحث عن فرصة .. ولا هو تاجر يبحث عن فلوس .. ولا هو عاطل يبحث عن عمل .. ولا هو أى أحد وانما صلاح ابو سيف ..

فى هذا الحديث الذى نشرته معه منذ سنتين لم يكن «بحر العسل» هذا – الذى هو بحر أى شئ أخر غير العسل كما قال الجمهور العادى جدا الخارج من الفيلم – قد عرض بعد .. وسألت المخرج الكبير بالحرف الواحد

– هل اخرجت هذا الفيلم نتيجة لضغوط معينة ؟

وأجاب بالحرف الواحد : لا .. لم تكن هناك ايه ضغوط .. فان موقفى الاقتصادى لا يضطرنى لشىء ..(نشرة نادى السينما بتاريخ ٢٩ أكتوبر ١٩٧٥) فلماذا اذن تسقط فى بحر الـ «...» وتسقطنا معك .. ؟

مجلة «الاذاعة» ١٢ / ١١ / ١٩٧٧

٥٠ سنة سينما مصرية (٣)

البحث فى الدفاتر القديمة
أكثر المخرجين إنتاجاً فى تاريخ السينما المصرية

نيازى مصطفى ١٢٠ فيلما فى ٤٠ سنة ولم يفقد الأمل!

اعترف باننى لم أكن أعجب كثيرا بافلام نيازى مصطفى .. ولكنى كنت معجبا دائما بقدرته المدهشة على العمل .. فى طفولتنا عشنا على أساطيره الجميلة الغريبة **«رابحة»** التى تحب بدرلاما الفارس الملثم الذى يخطفها من خيام القبيلة ويضرب كل منافسيه لينهب بها الصحراء على حصانه .. و **«طاقية الاخفاء»** التى يعثر عليها الكحلاوى وبشارة واكيم وتحية كاريوكا فتخفى كل من يضعها على رأسه وتمنحهم الثروة والقدرة على الذهاب الى أى مكان دون ان يمنعهم احد .. وعنتر الذى يقهر اعداءه بالسيف من أجل عبلة .. ونجيب الريحانى الذى لا يكف عن مشاكسة شرفنطح فى **«سلامة فى خير»** والموظف الصغير الشريف الذى يفضح اللصوص فى **«سى عمر»** ..

ليست افلام نيازى مصطفى فقط هى المليئة بالحركة أو ما يسمونه «بالاكشن» .. وانما نيازى مصطفى نفسه ..

ستة وستون عاما - من مواليد ١٩١١ - وهو يذهب ويجىء ويدرس ولا يكف عن العمل .. من «سلامة فى خير» أول أفلامه عام ٣٧ والى **«أونكل زيزو حبيبى»** اخرها عام ٧٧ وهذا الرجل يحيا للسينما وبالسينما ولا يبدو أن له حبا أخر أو حياة أخرى .. هو نفسه لا يذكر عدد أفلامه بالضبط .. لان احدا فى مصر لا يعرف شيئا عن أى شىء فى السينما المصرية «على وجه الدقة» ..

ولكنه يقدرها بمائة وعشرين فيلما خلال ٤٠ سنة من العمل المتواصل .. عمر

كامل ربماأكبر من عمر ناقد قد يجلس على مكتبة ببساطة ويلغى نيازى مصطفى من السينما المصرية فى سطرين .. أنا نفسى احسست بالندم وبالتضاؤل وأنا أجلس الى نيازى مصطفى هذا الاسبوع ليحكى لى خمسين سنة فى ساعات .. ولاكتشف اننى يمكن ان اتكلم كثيرا وبسهولة متناهية ولكن دون أن أصنع واحدا على الف مما صنعه رجل يقترب من السبعين ..قويا مديد القامة لم تسقط شعرة من رأسه .. أكثر منى شبابا .. وأهم من ذلك لم يفقد القدرة على الامل ..

«كنت كأى طفل فى سنى مغرما بالسينما جدا .. أنا من مواليد أسيوط وكانت «سينما مقار» عندنا تعرض أفلاما أجنبية.. أيامها كان الاطفال ممنوعين من دخول السينما .. كنت أدخل مع سيدات العائلة .. حفلة الساعة الثالثة يوم الخميس المخصصة للسيدات .. تعلقت جدا بهذا الاختراع الجديد .. ولكنى لسبب ما لم أتوقف عند مجرد الرغبة فى المشاهدة .. وانما أردت أن أعرف أيضا كيف يصنعون هذه «الصور المتحركة» .. فكان لابد أن أقرأ .. ذهبت ببساطة الى صاحب مكتبة عندنا فى أسيوط وقلت له : أريد أن أتعلم السينما .. كان الرجل مستنيرا بحيث لم يسخر منى .. قال لى انه ليس هناك شىء بالعربية عن السينما .. كانت هناك فقط مجلة «المسرح» لعبد المجيد حلمى ولكن ولا مجلة واحدة مصرية عن السينما.. اشترك لى الرجل بصفة خاصة فى مجلة امريكية اسمها «بكتشر جوير» كانت تنشر أخبار النجوم وقصص الافلام جعلتنى أتابع هذه الاخبار باستمرار .. واضطرتنى فى نفس الوقت لان أقوى نفسى فى اللغة الانجليزية وأستعين بالقواميس فكسبت أيضا حب اللغات..»

كان هذا فى سنوات ٢٣ و ٢٤ و ٢٥ ونيازى مصطفى فى الثانية عشرة ينتقل من الابتدائى الى الثانوى ويحصل على ترتيب الثانى فى امتحان «البكالوريا» سنة ١٩٢٧ لانه ينال الدرجات النهائية فى اللغات .. كانت أمامه الفرصة ليلتحق بحكم تفوقه هذا «بمدارس الاوقاف الملكية الخاصة» وبالمجان .. ولكنه كان قد قرر أن يمنح حياته نهائيا للسينما ..

«كنت أخرج من الافلام لا سجل ملاحظاتى عليها وتقييمى الخاص لها فى كشاكيل خاصة مازلت أحتفظ بها حتى الان .. وكنت أملك نوعا من قوة الملاحظة أو «الفراسة» يبدو أنى ورثتها عن ابى الذى ينحدر من أصل سودانى وأمى التركية .. هذا المزيج الغريب بين الشمال والجنوب جعلنى أملك هذه الرغبة المبكرة فى تحليل

الاشياء .. وتحول هذا الى اصرارى على أن أتعلم السينما.. ولكن كان من المستحيل أن أقنع أبى بهذه المسألة.. لم تكن مصر قد بلغت الثلاثينات بعد وكانت السينما بالنسبة لها مجرد ملهاة ولا تصلح وسيلة للعمل وتكسب العيش .. واستطعت بطريقة ما أن أقنع أبى بأن أسافر لأدرس الهندسة الكهربائية فى المانيا .. »

قبل أن يذهب نيازى مصطفى الى المانيا كان يحب من السينما الصامته الافلام الكوميدية .. وكان نجومه المفضلون حينذاك بستركيتون وشارلى شابلن وفانى أرباكل وهارى لانجدون وديك تيربن .. وفى أفلام «الكاوبوى» كان نجومه توم ميكس وهوت جيبسون وكيم مينارد .. وهو يذكر هذه الاسماء كلها بدقة شديدة .. كما يذكر أيضاً أن الحرامى كان مكسيكيا دائما لا أعرف لماذا .. ولابد أن يكون له شارب .. اما البطل فهو حليق الذقن نظيف دائما لا تقع قبعته أبدا مهما حدث ..» أما الممثلات وقتها فكن ليليان جيش ومابيل نورماند ومارى بيكفورد .. ولكن ما بهر نيازى مصطفى بشكل خاص فيلم «لص بغداد» الذى مثله دوجلاس فيربانكس الكبير وكان مليئا بالحيل السينمائية التى صمم على أن يعرف سرها ..

«من السينما المصرية لا أذكر شيئا سوى فيلم لعزيزة أمير لا أعرف اذا كان هو فيلم «ليلى»(*) أم لا ولكنها كانت تغرق فيه .. ولكنه فيلم لم يؤثر فى اطلاقا لانه كان بدائيا جدا بالنسبة لما كنت أراه .. وكنت اتصور أننى أستطيع أن أصنع أفضل منه!..

فى ادارة البعثات سألونى عما سأدرس وعندما قلت لهم السينما اندهشوا جدا.. فقد كنت أول طالب مصرى يدرس السينما بطريقة أكاديمية .. قبلها كان محمد كريم رحمه الله قد سافر الى المانيا أيضا ولكنه لم يدرس فى معهد .. وانما التحق باستديو ليراقب ويتعلم وهى وسيلة جيدة أيضا لتعلم السينما بالنسبة لاى شاب ذكى وموهوب .. وأوضح مثال حالى لها الاستاذ سعيد مرزوق .. فهو مخرج جيد رغم انه لم يدرس السينما ..

فى المانيا التحقت بمعهد السينما الوحيد هناك وكان اسمه «المعهد العالى للفنون المرئية» فى مدينة ميونيخ .. سافرت فى أغسطس ١٩٢٧ وقضيت أربع سنوات فى

(*) لا يمكن أن يكون المقصود هو فيلم «ليلى» لقد سافر نيازى مصطفى من مصر فى أغسطس ١٩٢٧، ، وتم العرض الأول لفيلم «ليلى» كما هو معروف فى نوفمبر ١٩٢٧ (أحمد الحضرى)

الدراسة النظرية والعلمية .. درسنا كل شيء عمليا وبشكل مكثف .. الاخراج والتصوير والطبع والتحميض والمونتاج .. لان شركات السينما هناك كانت تقدم كل المعدات. والشرائط للطلبة مجانا ..»

تربيته المحافظة في الصعيد منحته الحصانه ضد أي مغريات في المانيا .. كان طالبا مجتهدا جدا منكبا فقط على الدراسة .. تعلم الالمانية بسهولة وسرعة قراءة وكتابة .. في امتحان التخرج من المعهد كان ترتيب الطالب المصرى نيازى مصطفى الاول على المعهد كله وبتقدير فوق الممتاز «سوبيريور» .. كان المدرس الالمانى يحمس طلبته على المذاكرة قائلا لهم في صلف : مش عيب واحد «افريقى» يبقى احسن منكم ؟! .. بعد التخرج ولانه كان أول الدفعة التحق بأستديو «أيملكا» في بارفاريا وبدأ العمل من أول السلم كعامل «كلاكيت» .. بعد التدريب العملي في فيلم روائي كامل ذهب الى برلين والتحق بشركة «أوفا» حيث كان فريتز لانج يخرج «متروبوليس» وحيث كانت مارلين ديتريش تمثل «الملاك الأزرق» .. عندما سمع أن طلعت حرب ينوى انشاء ستوديو مصر على أساس علمي حديث عاد نيازى مصطفى الى مصر عام ١٩٣٤ ليعمل في بلده ..

«قابلت طلعت باشا وكان رجلا ظريفا ومشجعا للشباب خاصة المتعلم منه .. فعرض على أن أعين في معمل التحميض والطبع البدائي الذي انشأه حينذاك ليسجل رحلاته في افلام .. وعينت فعلا في الشركة وكان أول أفلامي فيلما تسجيليا طويلا عن شركات بنك مصر .. اثناء عملي في هذا الفيلم تعرفت على عدد من الشبان الاذكياء من هواة السينما فصحبتهم في جولتي في شركات بنك مصر ليساعدوني ويتعلموا السينما في نفس الوقت .. وشاء الذكاء المصرى الغريب أن يلتقطوا أسرار العمل بسرعة ويصبحوا بعد ذلك فنانين موهوبين .. ومنهم مثلا كمال سليم وحسن داهش المصور وصلاح أبو سيف ..

فجأة وبلا أي مناسبة .. تنهد نيازى مصطفى برقة حقيقية وقطع حبل ذكرياته ليقول :

– أنت، ماتعرفش حاجة يا أستاذ سامي .. انت راجل طيب.. عاوز السينما المصرية تبقى أحسن ما يمكن وعايز الفيلم المصرى يبقى على قدم المساواة مع الفيلم الاجنبي .. وناسى أن امكانياتنا منحطة .. وان الثقافة مفيش .. انت راجل مثالي .. وعنيف لكن بتابع كتاباتك الحقيقة وسعيد بيها أوى أوى ..طبعا أنت عاوز

الكمال .. لكن الكمال مش ممكن .. لسه مفيش المخرج الملهم العبقرى اللى ينقل السينما المصرية من بدائيتها أو سطحيتها الى المستوى العالمى .. ده عايز واحد زى كوروساوا واحد زى برجمن .. يتخلق .. ما اتخلقش لسه .

كان يقول كلماته بحرارة صادقة وطيبة مهذبة .. ولكن هذه النقلة المفاجئه باغتتنى..

فسألت : هل معنى هذا أن السينما المصرية لا تستطيع أن تخلق مخرجا كهذا ؟

– لا .. ده ييجى ربانى كده ..

● بالنسبة لمسألة كوروساوا هذه .. لماذا لم يظهر عندنا كوروساوا «مخرج عبقرى أصبح رمزاً للسينما اليابانية» .. هل لأن ظروف السينما المصرية نفسها لا تسمح بذلك ؟

– لا .. مش السينما .. الثقافة العامة بتاع البلد .. الحضارة ..

● ولكننا اذكياء كما قلت أنت نفسك ؟

– بس الذكاء .. لكن مافيش ثقافة .. المهم ده موضوع أخر ممكن أكلمك فيه لو حبيت .. ليه مانقدرش نعمل فيلم عالمى أقدر اقول لك السبب الحقيقى ..

ولكن فجأة عاد الى ذكرياته عن لقائه فى المحلة بصلاح أبو سيف الذى كان شابا نشيطا مغرما بالفن كون فرقة مسرحية من عمال وموظفى شركة الغزل .. وطبع لها اعلانات سمى نفسه فيها «سلادينو ابو سيافو» .. ونيازى مصطفى الذى يكشف عن هذا السر الظريف لاول مرة يقول انه سأل صلاح ابو سيف لماذا سمى نفسه كذلك .. فقال «انه نوع من انواع الدعاية .. بس عشان يفهموا أن أنا بفهم .. »

فى هذا الفيلم التسجيلى الدعائى لشركات بنك مصر كان نيازى مصطفى يعمل بمعدات سينما بدائية وكانت المسألة على حد تعبيره «بالدراع» .. ولكن أول موسيقى تصويرية ألفت لفيلم مصرى كانت لهذا الفيلم وكتبها خصيصا محمد حسن الشجاعى .. افتتح فى هذه الاثناء ستوديو مصر سنة ٣٥ وكان المفروض أن يخرج أحمد بدرخان أول افلام الاستوديو **«وداد»** لأم كلثوم .. ولكن خلافا أدى الى أسناد الاخراج لمستشار الاستوديو الالمانى فريتز كرامب وقام نيازى مصطفى بمونتاج الفيلم .. قبلها كان يقوم ايضا بمونتاج كل أعداد «جريدة مصر الناطقة» الاسبوعية التى بدا ستوديو مصر أول أعماله باصدارها .. أول من عمل فى المونتاج مع نيازى كان أخوه جلال مصطفى وصلاح أبو سيف ثم كمال الشيخ بعد ذلك فى فيلم

«رابحة» عام ٤١ .. بعد المونتاج تحول نيازى مصطفى الى أول فيلم يخرجه .. «اسكتش» غنائى قصير بعنوان «سوق الملاح» لبديعة مصابنى وفرقتها «الفيلم ده لو تشوفه تقول معمول النهاردة ..» ورقصت فيه أيضا تحية كاريوكا !

«بعد هذا الاسكتش الغنائى أخرجت افلاما دعائية مثل «الشيخ شريب الشاى» .. كتبت له السيناريو وقمت بالإخراج والمونتاج .. كان ظريفا جدا مبتكرا .. فى هذا الفيلم ادت الظروف الى تحايل تكنيكى غريب جربته لاول مرة .. لم يتيسر طبع بعض اللقطات الخارجية لكى أقوم لها بتركيب الحوار .. فأحضرت الممثلين الى الاستوديو وسجلت حوارهم دون أن نرى الصورة .. وركبت الصوت على الصورة فجاء متطابقا جدا بحيث أثار الدهشة .. والسبب أننى أعرف المونتاج جيدا وعندى حلول لكل مشكلة فنية وبكل سهولة يعنى .. وقد تكررت هذه المشكلة بعد ذلك سنة ٦٢ فى فيلم اخرجته فى لبنان اسمه **«البدوية العاشقة»** .. لظروف ما لم تستطع بطلته سميرة توفيق الحضور الى القاهرة لعمل لدوبلاج .. فأحضرتها مع ممثلى الفيلم وسجلنا كل حوار الفيلم الطويل «١١ فصلا» بدون أن يروا الصورة أيضا .. وطلع الفيلم ١٠٠ ٪ سنكرون «الصوت مطابق للصورة» ..

● هنا أبديت دهشتى الكاملة بالطبع وسألته : كيف ؟

– آه .. لانى مميز جدا كما قلت لك فى المونتاج .. سجلت الحوار ثلاث مرات .. كل مرة بسرعة مختلفة .. ثم بدأت أوازن واختار ما يصلح للصورة .. كانت مهمة شاقة جدا ولكنها نجحت والحمد لله .. ويشهد على ذلك منتج الفيلم الكخيا الذى رفض التجربة فى البداية ثم شكرنى !

بعد ان انتهيت من مونتاج **«وداد»** و **«الحل الاخير»** و **«لاشين»** لفريتز كرامب .. قال لى احمد سالم مدير ستوديو مصر : انت بقى تخرج فيلم لنجيب الريحانى .. اللى هو **«سلامة فى خير»** .. وكان هذا عام ١٩٣٧ .. كان الريحانى قبلها قد ظهر فى افلام **«ياقوت افندى»** و **«كشكش بك»** وهى أشياء ساذجة جدا وليست لها علاقة بالسينما .. واشتركت مع الريحانى فى كتابة السيناريو .. كان هو رجلا مسرحيا عظيما ولكن كان هذا أول فيلم روائى طويل أخرجه .. وكنت أحس يومها بشخصيتى القوية جدا المعتمدة على العلم .. باعتبارى الدارس الوحَيد للسينما فى ذلك الحين أنا والمرحوم بدرخان .. ولذلك استطعت أن أشترك اشتراكا فعلياً مع الريحانى فى كتابة السيناريو .. بينما كان بديع خيرى يكتب الحوار .. وكانا ينزعجان جدا لو حذفت

لهما جملة أو كلمة .. فقد كانت قوة أعمالها تكمن فى الحوار .. لكنى استطعت أن «افصص» الحوار وأن أرتبه وأطوعه للغة الصورة .. وكان الفيلم مأخوذا بالطبع عن مسرحية لهما هى «لو كنت ملكا» فيما أظن .. ولكنى أشهد بأن الريحانى كان رجلا لطيفا متفتح الذهن .. يقبل الملاحظات ويناقشها بجدية واهتمام وان ظل مصرا على الاهمية الشديدة للحوار .. وكانت هذه هى معركتى الاولى فى عملى كمخرج .. ولكنى استطعت أن أقنعه وأن أبتكر بعض التصرفات السينمائية فى «سلامة فى خير» مثل مشهد الدراجات الذى كان من تفكيرى تماما .. واستطعت أن انتهى من تصوير الفيلم ومونتاجه فى زمن قياسى .. بدأنا فى أغسطس ١٩٣٧ وعرض فى نوفمبر فى سينما رويال .. وحقق نجاحا كبيرا جدا .. استمر عرضه ثلاثة أسابيع وكان هذا نجاحا ساحقا أيامها اذ كانت أهم الافلام الامريكية تعرض اسبوعا واحدا .. كان عدد السكان قليلا .. وجمهور السينما أقل .. و «النخبة» فقط هم الذين يذهبون الى دور عرض الدرجة الاولى .. عمل معى كمساعدين فى هذا الفيلم صلاح ابو سيف وابراهيم عمارة ومحمد عبد الجواد وعبد الفتاح جسن وهى مجموعة الشبان التى التحقت حينذاك باستديو مصر ..

وهكذا أخرج نيازى مصطفى أول فيلم من ١٢٠ فيلما أخرجها على مدى أربعين عاما .. وهو أكبر انتاج لمخرج واحد فى تاريخ السينما المصرية .. وهو المخرج الذى تحول الى «ظاهرة» من ظواهر السينما المصرية .. مازالت هناك بقية لعطائه .. ومازالت هناك بقية لحديثه الممتع الطويل فى العدد القادم !

نيازى مصطفى.. ٤٠ سنة من الأفلام والذكريات

عمر هذا المخرج بالضبط من عمر السينما المصرية .. فى نفس عام ١٩٢٧ الذى عرض فيه اول فيلم مصرى .. **«ليلى»** منذ خمسين سنة .. سافر نيازى مصطفى الى المانيا ليدرس السينما .. كان عمره عند ذاك ١٦ سنة .. عندما سمع أن طلعت حرب ينوى انشاء أول ستوديو مصرى بالمعنى العلمى عاد ليعمل فى سينما بلاده .. بدأ المونتاج قبل أن يخرج أول افلامه الروائية عام ١٩٣٧ .. **«سلامة فى خير»** لنجيب الريحانى .. أربعون سنة مرت منذ أن اخرج هذا الرجل فيلمه الاول و ١٢٠ فيلما من بعده .. اكبر عدد من الافلام لمخرج واحد فى تاريخ السينما المصرية .. وأكبر قدر من الذكريات نتابع معه بقيتها .. فهى ليست جزءا من تاريخ رجل .. بقدر ما هى جزء من تاريخ سينما! ..

«الدكتور» كان الفيلم الثانى لنيازى مصطفى .. أخرجه سنة ٣٨ عن مسرحية لسليمان نجيب اعد لها السيناريو كمال سليم الذى لمع بعد ذلك بعام واحد حين أخرج **«العزيمة»** .. واستطاع كمال سليم برؤيته السينمائية القوية جدا وبموهبته الكبيرة أن يحل كل مشاكل سيناريو «الدكتور» الذى كان أبطاله سليمان نجيب وأمينة رزق ودولت ابيض ومختار عثمان وسلوى علام التى تزوجت أحمد بدرخان والممثل «الصغير» حينذاك .. انور وجدى !

«فى فيلمى الثالث **«سى عمر»** عام ٣٩ عدت الى العمل مع نجيب الريحانى .. ولكن لكى اكتشف تبدلا كبيرا فى شخصيته بعد نجاحه فى **«سلامة فى خير»** .. واختلفنا كثيرا ونحن نعمل فى هذا الفيلم .. حاول هو أنه يفرض آراءه الشخصية عن السينما .. وعاد الى الحوار الطويل .. ثم احتج على ابرازى وتركيزى على

شخصية «ساطور» التى لعبها فى الفيلم عبد الفتاح القصرى بحيث غطت على شخصية الريحانى نفسه .. كما أحتج أيضا على أن صلعته – أى صلعة الريحانى شخصيا – تظهر فى الفيلم .. وأن ملابسه لا تعجبه وهكذا .. أوقفنا العمل فى الفيلم أربعة شهور لكى نعيد كتابه السيناريو بحيث يعجبه .. كان الجزء الاول من الفيلم المليء بالحركة من ابتكارى تماما .. الى أن يصل الريحانى أو «سى عمر» الى القصر ليقابل أهله الاثرياء .. وهنا أصر الريحانى على أن يكتب هذا الجزء بنفسه .. فغضبت واختلفنا وبدأ يشهر بى فى الصحافة باعتبارى من «العيال بتوع السينما» وما الى ذلك .. !

ولم يحسم الخلاف الا تدخل أحمد سالم وحسنى نجيب مدير ستوديو مصر اللذين اقنعانى بتجاوز الازمة وانهاء الفيلم الذى نجح تماما رغم انك لابد أن تلاحظ أن نصفه الاول كان مختلفا تماما عن نصفه الثانى وكأنهما فيلمان وليسا فيلما واحدا.

ولكن البعض قد لا يلاحظ أن حسن الامام ظهر فى «سى عمر» ممثلا .. كان هو ناظر العزبة الذى يحصى أجولة الارز .. كما ظهر كمال الشيخ أيضا فى دور صغير آخر اذ كان يعمل معنا فى مونتاج الفيلم .. وكنت أعطى الشبان من حولى هذه الادوار الصغيرة من باب «التفاريح» .. ولكن حسن الامام كان قد بدأ معى قبل ذلك عامل كلاكيت فى فيلم «الدكتور» .. والواقع أننى توسمت فى هذا الشاب أشياء كثيرة طيبة .. لأنه كان ولدا مخلصا أوى .. متفانيا فى العمل بدرجة خرافية ويحب السينما الى أقصى حد.. لدرجة أننا كنا نسهر فى بيت الاستاذ أحمد كامل مرسى لنكتب السيناريوهات فكان حسن الامام يتطوع لكتابتها على الالة الكاتبة ..

● بمناسبة «سى عمر» وما قدمه من نقد اجتماعى مبكر .. موظفو العزبة واللصوص وما الى ذلك .. ألم يسبب لك هذا أى مشاكل ؟

– لا .. فالواقع أن كل أفلام تلك الفترة كانت هادفة .. بمعنى أن لها هدفا تربويا أو أخلاقيا .. فهى تحث جميعا على الخير والفضائل .. أحيانا كان يصنعها مخرج لا يفهم فيقدمها بشكل فج ومباشر .. وأحيانا يقدمها مخرج فاهم فيترك المشاهد ليستشف بنفسه ما تريد أن تقول ..

● استدعى ستوديو مصر مستشارا فرنسيا اسمه «مسيو فينيو» لم يعجبه أبدا نوع الافلام التى يقدمها شباب الاستديو وبدأ يحثهم على صنع أشياء افضل ..

تحمس نيازى مصطفى واختار «نصا تربويا فيه مجال كبير للحركة» وأخرجه فى فيلم باسم «مصنع الزوجات» :

«وكان هذا الفيلم نقطة تحول خطيرة فى حياتى .. فلو كان قدر له ان يلقى من التقدير ما يستحقه فعلا .. لكانت حياتى قد تغيرت تماما .. كان الفيلم يدعو الى تحرر الفتاة المصرية وضرورة تعليمها .. كانت القصة لشخص اسمه فهيم حبشى كتبت له السيناريو بنفسى ولكن الرقابة رفضته .. «فكيف تشجع الفتاة المصرية على الخروج عن التقاليد وتعلم الرقص التوقيعى ..؟» ولكى اتحايل على هذا الاعتراض طرحت افكارى كماهى ولكن من وجهة نظر رجل يحلم بهذا كله وعندما يستيقظ من حلمه يقول انه لن يصنع هذا !!

ولكن هذا التنازل أمام الرقابة افقد الفيلم كثيرا من قيمته .. كنت قد وضعت الفيلم فى قالب أوبريت غنائى من تمثيل كوكا ومحمود ذو الفقار وأنور وجدى وأم أحمد أو احسان الجزايرلى وفؤاد فهيم ودولت ابيض .. وظهرت فيه ايضا مجموعة من الفتيات الجديدات حينذاك مثل ليلى فوزى وزوزو نبيل .. وأدخلت فى هذا الفيلم مجموعة من الابتكارات حتى فى أسلوب تقديم الاغانى .. ألغيت استخدام «التخت» التقليدى واستعنت بعبد الحليم نويرة ليضع الحانه ويوزعها على النوتة .. ورغم كل هذا سقط الفيلم من الناحية الجماهيرية .. ثار عليه الناس واعتبروه ضد الاخلاق .. كنت أدعو فى الفيلم فقط الى تعليم المرأة وعدم بقائها فى البيت وضرورة دراستها لعلم الاجتماع لتستطيع مخاطبة زوجها مثلا .. ولبعض الحركات التوقيعية لتحتفظ برشاقة جسمها .. وقدمت كل هذا فى شكل غنائى راقص .. مثلا تدخل البنات الفصل فى إيقاع راقص ويسمعن الدرس بشكل غنائى وهكذا .. ولان هذا كله كان عام ٤٢ فقد كان قبل أوانه بكثير .. وكان فيلما تقدميا بالمعنى الكامل .. فأثار كل هذه الضجة ضده .. ولكنه أثار فى نفس الوقت تأييد الطبقة المثقفة .. ووصلتنى ١٥٠ رسالة من طالبات الجامعة المصرية والجامعة الامريكية تؤيد هذه الافكار .. ولكن الفيلم فشل وأصابنى بخيبة أمل فظيعة .. وبدأت أفيق .. اله ؟ .. يعنى أى فكر جديد او أى حاجة تقدمية ماتنفعش فى البلد دى .. طيب ايه اللى ينفع فيها ؟.. اكتشفت ان فيه واحد اسمه بدر لاما .. بيعمل افلام ضرب وبيركب حصان وبينجح جدا .. شاهدتها فوجدتها ساذجة جدا وتكنيكها ضحل جدا .. ومع ذلك كان الناس يقبلون عليها بشكل خرافى .. لحظتها فكرت أعمل فيلم «اكشن» ..

وكانت هذه بداية تحول نيازى مصطفى بالفعل .. قرر يومها أن يتحول عن «الفكر» الى «الحركة» .. كانت جلساته تجمعه بنخبة من مفكرى تلك الفترة : محمود بك تيمور .. الدكتور بشر فارس .. الفنان صلاح طاهر .. وغيرهم .. شكا لهم الفنان الشاب أزمته .. قال له تيمور ان لديه فكرة جيدة له .. روى له قصة «ناعسة» .. فتاة بدوية تحب شابا من أبناء الحضر لكى تواجههما بعد ذلك عقبات لا حصر لها .. أخذ نيازى مصطفى «القصة» وذهب الى أحمد بك سعيد مدير ستوديو مصر وكان قريبا لتيمور فرحب جدا بأن «يكتب تيمور بك للسينما» .. وتحولت «ناعسة» إلى **«رابحة»** فى أحد أشهر الافلام وأكثرها نجاحا فى تاريخ السينما المصرية .. بعد الدرس القاسى الذى تلقاه نيازى مصطفى فى «مدرسة الزوجات» تأكد أن هذا الجمهور يحب الضرب وركوب الخيل وقصص أى كلام وقرر ان يختار طريقه .. !

السر الطريف الذى يكشف عنه نيازى مصطفى لمن شاهدوا هذا الفيلم وبهرتهم شجاعة الفارس بدر لاما .. هو أن هذا الفارس نفسه لم يكن بدر لاما !.

«كان من حسن حظى أن بيرم التونسى موجود فى القاهرة فى تلك الفترة .. فكلفته بكتابة حوار «رابحة» باللهجة البدوية .. وبدأت أخذ الفيلم .. وبعد يومين بالضبط من بدء التصوير اذا ببدر لاما يصاب بأزمة قلبية وتضخم وقضى ثلاثة اشهر كاملة فى المستشفى وحدثت مشكلة خطيرة بالطبع فى الاستوديو .. ولكنى قلت لم ببساطة : لأ .. ماتخافوش .. انا حكمل الفيلم من غير بدر لاما .. ازاى .. ومش أزاى ؟ صورت الفيلم مستعينا ببديل لبدر لاما «دوبلير» بعد ان أجريت تعديلا سريعا على السيناريو فجعلت البطل يظهر ملثما طول الوقت .. وهذا البديل مازال حيا الى الآن وهو الحاج على الجابرى .. ثم عندما شفى بدر لاما جعلت البطل يخلع اللثام وصورته وهو ينطق جملتين لينتهى الفيلم ..

● **ما هو حجم ظهور بدر لاما اذن فى فيلم «رابحه» ؟.**

– مشاهد الحوار فقط .. أما كل مشاهد الجرى والمعارك والقفز على الاسطح .. فقد مثلها على الجابرى ! .. الغريب أن أحد لم يلحظ هذه الخدعة .. ونجح الفيلم نجاحا منقطع النظير فى مصر والبلاد العربية حتى أنه فتح أسواقا جديدة للفيلم المصرى .. وجن الناس بهذا النوع من الافلام .. رغم اننى أخرجت «رابحة» كنوع من «العند» للجمهور .. قلت لنفسى هذا جمهور ساذج يحب «الضرب» .. اعمل له فيلم ضرب لكن بتكنيك متقدم .. وبهر الناس «برابحة» ونجح نجاحا ساحقاً .. فقلت

: الله .. طيب ما دام بتعجبهم الحاجات دى .. اعمل بقى الحاجات دى ! .

بعد هذا أخرج نيازى مصطفى أفلاما يعترف هو نفسه بأنها لم تكن ذات قيمة حتى انه لا يذكرها .. «أيامها كانت الحرب وكل يوم بيتعمل فيلم والسوق رايجة..» سألته مندهشا :

-● كيف يكون سوق السينما المصرية رائجا فى ظل الحرب الثانية بكل أزماتها؟.

– كانت افلام زمان تتكلف مبالغ بسيطة نظرا لتفاهة الاجور ورخص المعيشة فى مصر .. وعندما اندلعت الحرب ظهرت طبقة جديدة من عمال المعسكرات الانجليزية والتجار وغيرهم .. وكان الحلفاء ينفقون اموالا طائلة فتوفرت النقود بوفرة فى ايدى هذه الطبقة .. أضف الى ذلك أنه لم يكن متاحا استيراد الافلام الاجنبية لدور العرض فى سوريا ولبنان .. فجاءوا لشراء الافلام المصرية .. وفتحت بذلك أسواق جديدة للفيلم المصرى .. كان الفيلم أيامها يتكلف ١٥ ألف جنيه ويدر ٣٠ الف جنيه .. وكان الجنيه أيامها يساوى ١٠ أو ١٥ جنيه اليوم .. كثرت الفلوس والتجار دخلوا .. كل واحد عايز يكسب .

● وهل كان الجمهور نفسه يقبل على الافلام أثناء الحرب ؟

– جدا .. فلم يكن لديه شىء آخر يصنعه .. وكان يملك النقود ويريد أن ينبسط .. ولم يكن أحد يخشى الغارات أو الظلام .. فضلا عن ان الحالة فى القاهرة لم تكن خطيرة فى الواقع ..

قبل نهاية الحرب .. وفى سنة ٤٤ بالتحديد كان نيازى مصطفى قد اكتشف طريقه الجديد فى افلام الحركة والمطاردات بعد «رابحة» .. وعندما أخرج **«عنتر وعبلة»** كانت الاسطورة المعروفة و «الواقعية» ادعى لان تحقق للفيلم نجاحا أكبر .. أشترته كل البلاد العربية .. استمر عرضه فى العراق سنتين .. قام سراج منير بدور «عنتر» فصدقه الناس .. وكانت مبارزات السيف متقنة جدا لان نيازى مصطفى استعان بفريق مصر القومى فى «الشيش» .. ومن حسن الحظ أن رئيس الفريق كان فى طول وحجم سراج منير فلعب بدلا منه كل مشاهد المبارزة باتقان شديد .. وبهر الناس مرة أخرى ..

● قلت لنيازى مصطفى : الفيلم الاخر الذى يمثل علامة فى حياتك السينمائية .. وظاهرة فى السينما المصرية كلها .. كان «طاقية الاخفاء» .. لماذا نجح الفيلم كل

هذا النجاح الخرافى ؟

– آه .. ذكرتنى بهذا الفيلم الذى اخرجته سنة ٤٣ قبل «عنتر وعبلة» .. لا أدرى بالضبط كيف خطرت لى فكرة هذه «الطاقية» التى يختفى من يلبسها عن العيون فتسهل حركته فى كل مكان .. أعطيتها لعباس كامل فكتب معالجة سريعة لها .. وعرضتها على عزيزة امير فأعجبتها .. كانت تملك خيالا خصبا فأضافت افكارا جيدة وكتبت أنا السيناريو وانتجته هى .. ولكنها كانت ترى أن «طاقية الاخفاء» هذا هو فيلم خفيف أو «لعب عيال» وأننا نستطيع أن ننفذه على هامش فيلم آخر درامى تمثله هى بعنوان «ابنتى» اخرجه أنا ايضا والمفروض أنه هو الذى سينجح .. وبدأت بتصوير **«طاقية الاخفاء»** بنجوم الصف الثانى : محمد الكحلاوى وتحية كاريوكا وبشارة واكيم وأميرة أمير والممثل الجديد وقتها محمود إسماعيل وبميزانية لم تتعد ٨٥٠٠ جنيه .. لكى تكون المفاجأة من أن يحقق ٢٥٠ ألف جنيه !.

فى هذا الفيلم صور نيازى مصطفى بنفسه كل الحيل السينمائية التى يقوم عليها «طاقية الاخفاء».. الظهور المفاجىء والاختفاء المفاجىء والاشياء التى تتحرك بمفردها وما الى ذلك .. كان قد حصل ايضا على شهادة فى التصوير وصور بالفعل اجزاء كثيرة من افلامه .. وفى هذا الفيلم استعان لتحقيق الحيل السينمائية بمهندس الديكور حبيب خورى .. ومقابل هذا النجاح الخرافى «لطاقية الاخفاء» فشل فيلم عزيزة أمير نفسه .. **«ابنتى»** .. واغراها النجاح بانتاج فيلم آخر هو **«عودة طاقية الاخفاء»** .. ولكن نيازى اختلف معها على الاجر فاسندت اخراجه الى مساعده محمد عبد الجواد .. وسقط الفيلم سقوطا ذريعا لانه كان تكرارا للفيلم الاول !.

يقول نيازى مصطفى انه أخرج بعد ذلك عددا هائلا من الافلام من كل الانواع .. ولكن أبرزها كانت مجموعة افلامه مع فريد شوقى : «حميدو» .. «فتوات الحسينية» .. **«رصيف نمرة ٥»** .. **«ابو حديد»** .. **«عنتر بن شداد»** بالالوان هذه المرة .. وفى **«من اين لك هذا»** لمحمد فوزى طور أسلوبه فى الحيل السينمائية مستخدما امكانيات المعامل الفرنسية .. بعد ذلك يذكر نيازى مصطفى بشكل خاص ان الفيلم الدينى هو **«رابعة العدوية»** والفيلم الاستعراضى هو **«صغيرة على الحب»** .

● سألت نيازى مصطفى : من بين ١٢٠ فيلما اخرجتها فى ٣٠ سنة .. ما الذى تعتز به ؟

– «مصنع الزوجات» الذى أعتقد انه لو عرض الان لنجح نجاحا كبيرا ..

و«رابحة» .. و «رابعة العدوية» ..

● وأسوأ افلامك ؟

– والله كتير اوى .. فيلم مثلا اسمه **«حبيبتى سوسو»** انتجه احدهم لمطربة لبنانية مجهولة جدا لدرجة انى لا اذكر اسمها .. وفيلم أخرجته للكحلاوى اسمه «الصبر جميل» ..

● ولماذا وافقت على اخراج هذه الافلام فى حينها ؟

– نتيجة لظروف تصادف كل انسان فى حياته .. يضطر معها لصنع أشياء لا يرضى عنها .. الكحلاوى مثلا كان صديقى جدا وأردت أن اجامله بفيلم .. وجبرائيل تلحمى مثلا كنت اعمل معه بأستمرار فطلب منى أن أخرج له «حبيبتى سوسو» هذا كمجاملة ايضا .

● وحاليا .. هل يمكن ان تخرج فيلما تحت ضغوط معينة .. أم انك تخرج فقط الفيلم الذى تحب أن تخرجه ؟.

– لا أستطيع أن أزعم اننى مثالى فى عملى .. ولكنى أصبحت أختار وأدقق فى الاختيار .. فليست هناك ضرورة لعمل اشياء تستنفد الوقت والجهد وبلا نتيجة ..

● لقد اخرجت أول افلام هانى شاكر «عندما يغنى الحب» .. ما هو رأيك فى سر لغز فشل هذا المطرب الشاب فى السينما رغم امتلاكه لكل مقومات النجاح ؟ .

– لقد نجح معى أنا من حيث ايرادات الفيلم لانى لم أعتمد عليه كثيرا كممثل .. بل وضعت حوله عدداً من الممثلين وكان هو احد العناصر .. لانه لم يكن قد نضج بعد كممثل أو حتى كمطرب .. الذين أخرجوا له بعدى حملوه فوق طاقته فيما يبدو .. ولعله ينجح الان فى السينما بعد ان تبلورت مواهبه اكثر .. لان السوق يخلو فعلا من صوت غنائى يصلح للسينما .

● باعتبارك مخرجا عاصر السينما المصرية أكثر من ٤٠ سنة .. ما تقييمك لها الآن؟..

– من حيث المضمون أصبحت أفضل .. أصبح المخرجون والمنتجون يبحثون الان عن الموضوع القوى .. ولكن من حيث الشكل لم تعد السينما المصرية سينما .. بل مسرحا مصورا .. والسبب هو التكاليف الفادحة للانتاج .. لقد أصبح المنتج يهرب من الاستديوهات الى أى بيت او حديقة يمكن أن يسجل بها اكبر قدر من الحوار وعلى حساب «الحركة» وحل مشكلات الفيلم سينمائيا .. وهنا أصبحت السينما

«فيديو» ولكن مع مزيد من المونتاج ..

وما هى أكثر افلامنا «سينمائية» الآن ؟

– طبعا أفلام «أستاذنا» يوسف شاهين فى مقدمتها.

● **هل تعتبره أستاذنا» مع أنك بدأت قبله بزمن كبير ؟**

– طبعا .. ده أستاذ الكل ده .. انك لو سألتنى من فى مصر يمكن أن يخرج فيلما عالميا لقلت لك ان يوسف شاهين هو الوحيد الذى يمكن أن يخرج فيلما عالميا .. لانه يملك كل مؤهلات المخرج العالمى ..

● **ومن الشباب ؟ .**

– محمد راضى .. وسعيد مرزوق الذى يحل المشاهد بالصورة بشكل جميل جدا .. والى حد ما أشرف فهمى أيضا لو وجد المنتج «المبحبح» الذى يساعده فى عمله .

● **هناك يحيى العلمى الذى يقدم افلام حركة يمكن ان تكون امتدادا لك ؟.**

– والله مش عارف يعنى .. يحيى العلمى صانع ماهر فعلا ولكن بلا ابتكار .. انه يقدم الموجود ولكن بلا طابع مميز لعمله .

● **انت شخصيا لم تقتصر على افلام الحركة بل قدمت كل انواع السينما .. المفروض ان كل مخرج يفضل نوعية خاصة من الافلام ويجيدها أكثر .. ؟**

– أنا ضد ما يسمونه التخصص .. ما يهمنى فى الاساس هو الموضوع الجيد .. سواء أكان فيلم حركة أم كوميديا أم استعراضيا .. الموضوع الجيد المتكامل الذى يحمل فكرة هو الذى يفرض نفسه .. مادام المخرج يملك التكنيك الذى يطوعه لكل هذه الانواع ..

● **ولكن حتى من زاوية التكنيك هذه .. أليس هناك ما تجيد صنعه أفضل من غيره؟**

– من هذه الزاوية أفضل افلام الكوميدى المعتمدة على الخيال او الحركة .. لأن عندى روح دعابة من الاصل .. واجيد تحقيق أى مشاهد صعبة .. والافلام الكوميدية تقوم أساسا على المبالغة فى التكنيك وفى الحيل السينمائية بحيث تحقق للمشاهد نوع التسلية المطلوب .

● **آه .. الخلاف كله هو حول تحديد مفهوم التسلية هذه ..**

– أصل شوف بقى .. التسلية لابد أن تكون خالصة .. «بيور» للفؤاد وللعين و ..

● **حتى بمعنى ان تكون خالية من أى فكرة ؟ لقد كان «سى عمر» مثلا – وهو**

فيلمك أيضا – «تسلية خالصة» .. ولكنه كان يقول شيئا ؟.

– كان يقول شيئا اخلاقيا نعم .. ولكنهم خرجوا الان من مسألة الاخلاقيات هذه الى ماوراء الطبيعة وما وراء الفكر ومشكلات الانسان والعصر .. هذا نوع من الافلام .. هناك افلام دعائية وافلام ثقافية وافلام تعليمية .. لكن ليس ضروريا ان يحمل الفيلم ما فوق طاقته .. والا فلتقرأه فى كتاب أو تشاهده فى مسرحية .. لان من طبيعة المسرح تشغيل الذهن وليس الامتاع .. أما الفيلم فأنت تذهب الى صالة مغلقة لتعمل «ريلاكس» تسترخى – اذا كان الكرسى مريح .. وبتنسى نفسك فى عالم قد يكون واقعيا فترى فيه نفسك .. أو عالما يخرجك من واقعك .

● ولكن هناك افلاما مثل «طار فوق عش المجانين» مثلا أقبل عليه الناس جدا كفيلم كوميدى رغم عمقه ؟.

– فيه كتير .. ولكن أين النص الجيد ؟ .. هل يمكن أن تجد نصوصا أدبية لخمسين أو ستين فيلما مصريا كل سنه ؟.

● ولماذا لا تكون هناك نصوص مكتوبة خصيصا للسينما ؟

– فين .. مين يكتب .. ؟ الكتاب أصبحوا يتقاضون أجورا مرتفعة جدا .. ثلاثة آلاف واربعة .. ومع ذلك فمن يكتب ؟ لقد استنفدنا كل الاعمال الادبية لكتابنا .

● ولكن يقال عنك بالذات انك لا تلجأ أبدا للاعمال الادبية ..

– للأسف نعم .. وهناك سبب .. فى البداية كنت أستطيع أن «أعمل من الحبة قبة» .. لانى كنت قادرا على أن امتع بقوة التكنيك .. وكانت هذه غلطة كبرى .. لانى لو كنت اعتمدت على الاعمال الادبية لكنت أشهر مما أنا ولكان تقييمى لدى النقاد أفضل .. ولكنى كنت اتصور أن تكنيكى الخاص قادر على التسلية .. لانى أومن كما قلت «بالتسلية الخالصة» .. رغم أنى لم ألجأ أبدا فى افلامى للعرى أو الابتذال بحيث لا تستطيع الرقابه ان تخذف منها لقطة واحدة وتكون صالحة للعرض للجميع .. ولكنى أحس الان بضرورة الاعتماد على نصوص أدبيه .

● وما الذى ادى بك الى هذا التحول ؟

– الجو العام الآن وتطور المتفرج جعله لا يقبل الاشياء السهلة .. اصبح يذهب الى الفيلم لكى يتعلم منه شيئا .. والافلام الناجحة فى الفترة الاخيرة مأخوذة كلها من أعمال أدبية ..

● ولهذا ستخرج فيلما عن قصة لنجيب محفوظ .. ما هى ؟ .

- هذا سر لا يعرفه الا الاستاذ نجيب محفوظ وأنا .. ولن أبوح به لكى افاجىء به الناس .. ولو عثرت على أى أعمال أخرى صالحه سأخرجها بشرط أن تخلو من الجنس .. فأنا ضد افلام الجنس طول عمرى .. ولن امشى أبدا مع الموجة .

● و «اونكل زيزو حبيبى» آخر افلامك .. هل انت راض عنه ؟.

- رأيي أنه فيلم «أوريجينال» جدا .. الجمهور يتجاوب معه ويضحك كثيرا .. ولم يكن هناك مخرج غيرى يجرؤ على اسناد بطولته لممثل جديد هو محمد صبحى ولا على أسلوب تنفيذه ..

● والآن .. بعد هذا العمر الطويل .. ما الذى يشغلك ؟

- العثور على منتج متفهم وموضوع جيد يمنحنى حرية الخلق والابتكار .

● واذا عثرت على هذا كله .. ما الذى تريد أن تعبر عنه ولم تعبر عنه من قبل ؟

- الآن هناك مشكلات جديدة فعلا .. مثل مشكلات الشباب .. الشباب الآن فى أزمة شديدة جدا من كل ناحية .. المعيشة .. المستقبل .. الفكر .. الانتماء .. كل هذه مسائل لابد من علاجها فى سلسلة من الافلام .. ولذلك كلفت بالفعل الاستاذ سمير عبد العظيم باعداد موضوع عن مشكلات الشباب ! .

أخفيت دهشتى وأنا أنهى هذا الحوار الذى استمر لساعات مع المخرج الذى عاش أكبر مساحة زمنية مع السينما المصرية وقدم انتاجا لا حصر له .. انه مازال اذن يملك النوايا الطيبة .. ولكن ! ..

مجلة «الاذاعة» ٢٦ / ١١ / ١٩٧٧

«صانع النجوم» فكرة جيدة.. ولكن!

أن تكون السينما المصرية رديئة فهذا ليس اكتشافاً.. وأبسط متفرج يذهب إلى أفلامنا يعرف هذه الحقيقة العلنية البسيطة ويخرج من هذه الأفلام ليشتمها ثم يعود إليها من جديد لأنه لا يجد البديل.. ومشكلة السينما المصرية لن يحلها حتى أن نكشف أسرارها.. فنقول أن الموضوعات مكررة وزائفة ولا علاقة لها بحياة الناس الحقيقية وأنها تدور فقط حول قصص الراقصات والعوالم و«زوبة أوبة» و«الغانية والندل» وأن المشهد الواحد يتكرر فى كل الأفلام ولكن بملابس وأسماء مختلفة.. فكل الناس يعرفن هذه الحكاية وكل النقاد يكتبونها كل يوم وكل أسبوع بلا ملل وبلا أى تغيير.. وكل الناس تعرف أن الذى أفسد السينما هو مجموعة من التجار والأدعياء ونظام النجوم والمنتج المستغل والمخرج «الأرزقى» والنجمة الفاتنة والموزع تاجر البطاطين والمتفرج الساذج الذى يدمن هذا كله ويوافق عليه.

ولكن لو كنت سينمائياً شاباً أرفض هذا كله وأريد أن أفضحه وأرد عليه فإننى أقدم البديل.. أى ببساطة أصنع فيلماً جيداً يمكن أن يقبل عليه الجمهور ويرفض هذه الأفلام.. وأكون ساذجاً جداً وأضيع وقتى ومالى لو صنعت فيلماً لمجرد أن أفضح فيه حقائق يعرفها كل الناس ولا يملكون لها حلاً ولا بديلاً..

ويستطيع النقاد والسينمائيون الجادون أن يشتموا الأفلام الرديئة من هنا ليوم القيامة – فلن يعبأ بهم تجار السينما وغوانيها ولن يضيعوا دقيقة واحدة دون أن يصنعوا أفلاماً جديدة وملايين جديدة.. والظاهرة الغريبة لدى جمهور السينما فى مصر أنه يزداد إقبالاً على الأفلام كلما ازداد منسوب رداءتها وحجم الهجوم عليها.. والحل الوحيد البسيط فى تصورى هو أن يتقدم بعض الناس بتقديم نماذج جديدة بديلة من الأفلام وأن يغيروا أولاً وبشكل أو بآخر أشكال الإنتاج والتوزيع السائدة

والتي لا يمكن أن تقدم سوى هذا النوع من السينما المرفوضة..

وهنا كانت الفرصة متاحة أمام سينمائيين شابين هما المخرج محمد راضى وكاتب السيناريو مجيد طوبياً اللذين كونا شركة إنتاج تحمل اسم «رابيا» وهو اسم مشترك بين اسميهما كما نرى.. أى أنهما وصلا بالفعل إلى أسلوب إنتاج جديد ومستقل كان كفيلاً بأن يحقق لهما الفرصة الكاملة ليصنعا ما يريدان بحرية كاملة تعفيهما من كل الأعذار.. خاصة وقد اعتمدا أيضاً على «نظام النجوم» الذى يفضحانه فى فيلمهما.. فكان معهما اسمان من أنجح الأسماء الآن فى السينما التجارية هما محمود ياسين وسهير رمزى.. مع مجموعة كبيرة من أنجح الأسماء الكوميدية: أحمد زكى وسعيد صالح ويونس شلبى.. بالإضافة إلى رقصة شرقية أيضاً من الراقصة هياتم!

ما الذى ينقص هذا الفيلم إذن؟

لقد كان أى عاقل يتوقع خيراً كثيراً من فيلم يحمل اسمى شابين جادين مثل محمد راضى أحد أكثر مخرجينا الشبان موهبة.. ومجيد طوبيا أحد أكثر أدبائنا الشبان موهبة أيضاً فى مجال القصة والرواية.. والذى تحمل محاولاته السينمائية الثلاث ككاتب سيناريو رغبة حقيقية فى صنع شىء جاد ونظيف ومختلف عن كل ما تقدمه قوالب السينما المصرية المكررة..

وفكرة فيلم **«صانع النجوم»** نفسها لو سلمنا أصلاً بجدواها ولو تجاوزنا عن تكرارها فى كثير من الأفلام.. كان يمكن أن تكون فكرة جيدة.. ولاشك أن صانعى الفيلم يحملان كثيراً من النوايا الطيبة.. ولكن الطريق إلى الجحيم كما نعلم مفروش بالنوايا الطيبة.. وهو قول لا يصح فى شىء كما يصح فى الأفلام.. فكل نوايا العالم الطيبة لا تكفى لصنع فيلم جيد.. لأن السينما موهبة خاصة وقدرة على الصياغة بشكل خاص وبقواعد خاصة تختلف عن قواعد القصة والرواية والمقال الخطابى.. ولغتها الخاصة هى الصورة والتدفق والسلاسة والترابط والإيقاع.. وبالنسبة لفيلم أراد أن يكون كوميديا ساخراً أيضاً رغم أفكاره «العميقة» فلابد من عنصر خفة الدم على الاقل.. وهى مسائل تتنافى مع شحنة الملل والرتابة وثقل الدم الشديد الذى ساد مناطق كثيرة من هذا الفيلم.. رغم حشر نجوم الكوميديا الهائل الذى تم جمعه لمجرد الجذب الجماهيرى دون أن تكون هناك كوميديا يقدمونها أصلاً.. وكان مجرد ظهور سعيد صالح ويونس شلبى يكفى لإضحاك الناس.. فكنا نحس أن المسكينين

يفتعلان أى شىء وكل شىء لإضحاك الناس ولتبرير ظهورهما أصلاً ويؤلفان تأليفاً فورياً يائساً لم ينجح رغم ذلك فى إضحاك أحد..

ولم تكن المشكلة بالطبع مشكلة سعيد صالح ويونس شلبى.. ولا مشكلة أن يضحكنا الفيلم أو يصيبنا بهذا القدر الهائل من النكد و«الغم الأزلى» الذى أصابنا به.. فالأهم من ذلك كان أن تصلنا الرسالة الأساسية التي يحملها الفيلم.. وهى كشف العلاقات المتفسخة والزائفة التي تحكم سوق و «غابة» السينما المصرية.. وهنا ومن البداية نكتشف أن فيلماً ينتقد غياب «المنطق» من السينما المصرية.. يخلو هو نفسه من أى منطق، فالمفروض أننا أمام فرقة مسرحية من الهواة فى أحد المصانع.. ولكن السيناريو يضيع من يده هذه الفرصة الذهبية لنتعرف على هذا الجو الجديد تماماً على السينما المصرية.. فلا نرى هذا المصنع أبداً إلا من خلال بعض الجدران والحجرات ومسرح صغير يمكن أن يوجد فى أى مكان.. ولكن المصنع نفسه مكان هلامى بلا ملامح ولا بشر ولا عمال ولا نعرف حتى ما الذى «يصنعه» هذا المصنع لولا أن نسمع البطلة تقول أنها جاءت لتشترى منه سيارة فلا تفهم إذا كان مصنعاً أم معرض سيارات.. كما لا نفهم ما إذا كان الممثلون الهواة عمالاً أم موظفين أم ماذا بالتحديد.. فحرام أن يعمل أحد في السينما المصرية وأن تتحدد مهنته بالضبط.. أنت تسمع فقط عن المهنة فى جملة حوار.. هذا مهندس وهذا طبيب وهذا بلطجى لأن الجميع يكونون عادة لاشياء أخرى..

والأشياء الأخرى التى يريد هذا الفيلم أن يتفرغ لها هى أن تقع سهير رمزى كالعادة فى حب محمود ياسين وكما يحدث فى كل الأفلام التي يسخر منها هذا الفيلم.. ولكن المضحك أن تكون ظروف قصة الحب هذه المرة أشد سخفاً وغرابة.. تصور نجمة مشهورة تذهب لشراء طيارة من مصنع.. فيقنعها ممثلو المصنع الهواة بأن تتفضل وتشوف البروفة.. فتتفضل.. وفجأة تشترك أيضاً فى تمثيل «مجنون ليلى» لأمير الشعراء.. ولمجرد أن تنظر فى عينى «البيه» ممثل الفرقة وينظر في عينيها.. وفجأة تقع فى حبه.. وفجأة تكتشف أنه ممثل هائل.. وفجأة تقرر أن تصنع منه نجماً.. وفجأة تحضر الرشيدى المنتج صانع النجوم «ليصنعه».. وفجأة يوافق صانع النجوم على أن يصنعه رغم عدم اقتناعه به.. وفجأة يصبح العامل نجماً مشهوراً.. وفجأة – للمرة الثامنة – يتزوج النجمة المشهورة.. وكل هذا فى «ثلاث شوط».. وعلى ودنه!

وهكذ بمنطق سحرى أشد عجباً من أى فيلم آخر.. أو بلا منطق على الإطلاق.. يقيم الفيلم بناءه الأساسى على هذه السلسلة المتلاحقة من الأوهام.. ليفقد أشد المشاهدين سذاجة اقتناعه بأى كلام يمكن أن يقوله الفيلم عن الأفلام الرديئة.. لأنه يحس على الفور أنهم ضحكوا عليه وجروه بمجموعة من الأكاذيب إلى أشد هذه الأفلام رداءة.. بل أن فضيلة الأفلام الرديئة هى أنها لا تدعى شيئاً ولا تضحك على أحد وعندما تقول أنها ستتحدث عن قصة العالمة «زوبة أوية» فإنها لا تصنع أكثر من أن تحدثه بالفعل عن «زوبة أوبة» ولا تقول أى «كلام كبير» آخر!

ويصبح مكرراً بالطبع وممجوجاً كل ما «يكتشفه» النجم الجديد بعد ذلك من مساوئ تجارة السينما.. لأن مثل هذه الشخصية الانتهازية التى تتنكر لماضيها ووضعها الاجتماعى وحتى علاقتها العاطفية السابقة فى ثانية واحدة من أجل الزواج من نجمة مشهورة وبلا أى مبرر مقنع.. يكون من طبيعة تركيبها المتسلق النفعى أن تقبل كل الأوضاع التي تواجهها بعد ذلك بل وأن تتلاءم معها من أجل مكاسب حياتها الجديدة المرفهة.. ولذلك يكون من المستحيل أن تشعر فجأة بالاشمئزاز والرفض والتمرد على أوضاع أصبحت هى نفسها جزءاً منها.. وهنا الخطأ الدرامى العاشر أو العشرين.. إذا كانت هناك أى دراما على الإطلاق فى فيلم كهذا..

ولكن الفيلم يريد أن يصل إلى نهاية تراجيدية رسمها مسبقاً وأصبح من المحتم أن يصل إليها رغم أنف أى دراما وأى تركيب نفسى وأى منطق.. وهنا تكون الكارثة الحقيقية.. وهى أشد الكوارث إضحاكاً فى تاريخ السينما المصرية.

تصوروا ممثلاً المفروض أن يصور مشهداً فى طريق زراعى.. يذهب وحده بسيارته إلى هذا الطريق الزراعى وبلا أى سبب مفهوم سوى مجرد الرغبة فى إظهار الريف والفلاحين و«طين الأرض» ولمجرد الإشارة إلى «الواقع المصرى» الذى تجاهله الفيلم فى بدايته عندما تجاهل المصنع.. إنه يتدارك غلطته فى النهاية حين يجعل البطل يلمح فلاحة حسناء هى نفس خطيبته السابقة.. رمزاً بالطبع لبراءة الماضى الضائعة.. وفجأة يصدم حماراً بسيارته.. ويموت الحمار.. ويبكى صاحبه.. فيهرب النجم المشهور خوفاً.. وهنا يمكن أن تغلق عينيك لتسمع هذا المشهد الإذاعى.. بعض الناس يتحدثون عن رجل سقط فى الترعة بسيارته.. أحدهم يطلب من أحدهم النزول للبحث عن الجثة فى السيارة.. يقول الرجل: العربية أهى يا بيه ونزلت دورت فيها ما لقيتش حاجة! وبإغلاق عينك لن تخسر شيئاً على الطريق..

فالكاميرا ثابتة على الرجال يتحدثون على الطريق الزراعى.. وليست هناك أى ترعة ولا سيارة!

و«الواقع» الريفى.. الأصيل.. النقى.. هو بالطبع على الشريف الفلاح الذى يدعو محمود ياسين النجم الهارب من الحمار للبقاء فى عشته بضعة أيام بالجلباب الريفى الأصيل العظيم.. فيبقى ويسترد صحته.. بينما صانع النجوم - شخصية بشعة يلعبها سيد راضى بباروكة راسبوتين! - يقيم دعايته على موت النجم.. لنصل إلي مشهد النهاية الساذج الركيك: النجم يعود إلي الحياة فينكره جمهور أفلامه لأن صانع النجوم الذي منحه الحياة حكم بموته!

مظلوم الممثل الشاب أحمد زكى لضياع جهده الجيد فى هذا الفيلم.. ومظلوم محمود ياسين نفسه الذى يظهر فى أسوأ حالاته «شكلاً» وموضوعاً.. ومظلومة حتى منى جبر التى كونت مع أحمد زكى ثنائياً هو أفضل ما فى الفيلم.. ومظلومة كل الناس التى شاهدته ليضحك عليها بأنه يسخر من السينما المصرية فى محاولة ذكية لاستغلال كل أساليبها الرديئة .. ولكنها محاولة لم تكن ذكية بما يكفى.. لأنها لم تحقق فلوساً بما يكفى!

مجلة «الإذاعة» ١٩٧٧/١٢/٢٤

«السقامات»

فيلم عظيم «لأبو سيف» الذى نعرفه

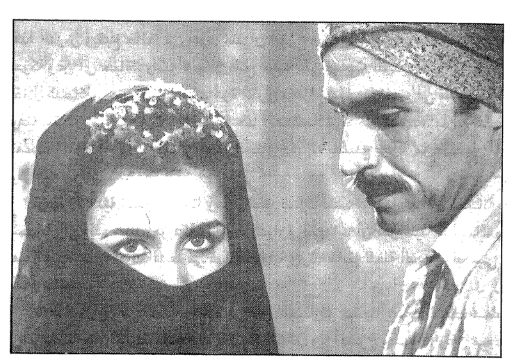
أخطر ما يتعرض له الناقد هو أن ينبهر انبهاراً شخصياً بفيلم ما.. لأن هذا لابد أن ينعكس على تناوله للفيلم فيكتب قصيدة مدح بدلاً من أن يقدم تحليلاً فنياً موضوعياً محايداً بمقاييس مجردة لا علاقة لها بمشاعره الشخصية كما يجب أن يكون النقد..

واعترف من البداية بأننى مبهور بهذا الفيلم.. **«السقامات»** إلى حد جعلنى مهموماً.. بل و«مصدوما» طوال يومين بعد مشاهدته وعجزت عن الكتابة عنه إلى أن أهدأ قليلاً وأعثر على شىء اكتبه غير مجرد الكلمات العاطفية الكبيرة.. ومع ذلك فلست أظن أننى سأنجح..

إن «السقا مات» من الأفلام القليلة العظيمة التى يتهيب الناقد كثيراً من الاقتراب منها.. لأنها توحد بين الناقد والمشاهد العادى - أو الإنسان - فى داخله.. فتختلط مشاعر هذا بذاك ويتحول النقد إلى نوع من الانطباع الشخصى هو أخطر ما يمكن أن يتعرض له فيلم.. لأن عناصره الفنية التى يجب أن تكون المقياس الوحيد لتقييمه.. تخضع حينذاك لعواطف الناقد الشخصية.. سواء بالقبول المطلق أو بالرفض المطلق..

ومع ذلك فإن العناصر الفنية وحدها لفيلم «السقا مات» وبمنتهى الموضوعية والتجرد - هى التى تجعله فى تقديرى الشخصى ليس فقط أفضل أفلام صلاح أبو سيف على الإطلاق.. بل وأفضل فيلم مصرى في السنوات العشر الأخيرة إن لم يكن فى مساحة أكبر من هذا بكثير فى عمر السينما المصرية..

وبعيداً عن هذه الأحكام المطلقة التي أسوقها بلا تردد وبعد معرفة لا بأس بها بمستوى السينما المصرية.. فإن من الضرورى أن نحاول التدليل عليها من خلال



السقا مات - إخراج صلاح أبو سيف - ١٩٧٧

الفيلم نفسه بدلاً من الاكتفاء بتقديم قصيدة مدح لا تثبت شيئاً..

● القصة: هذه الرواية المبكرة ليوسف السباعى هى أفضل رواياته على الإطلاق وأكثرها عمقاً.. ومن بين كل إنتاجه الغزير لا يعلق شىء فى ذاكرة قارئه بقدر ما تعلق «السقا مات».. وهى عمل شديد الصدق والحرارة.. تحمل بساطتها وسخريتها المريرة فلسفة عميقة فى مواجهة الموت والعجز الكامل عن حل لغزه إلا بتحديه وإلقائه خلف ظهورنا مادام قادماً لا محالة.. وتقوم فلسفة الرواية البالغة البساطة على أن شبح الموت المرعب ليس سوى خصم غادر يكمن لنا خلف الجدران.. وأنه لا يجرؤ على مواجهتنا فلابد أن نواجه نحن ولا نجمد حياتنا فى انتظاره.. وهذا هو الدرس الذى نتعلمه من شخصية شحاتة الذى أصبح الموت مهنته التى يأكل منها خبزه اليومى وهو يرتدى حلته السوداء ليوصل الموتى إلى مقرهم الأخير بكل «الأبهة» اللازمة بلا لزوم.. ومن هذا التعامل اليومى مع الموت أدرك شحاتة سر الحياة ومعناها.. وهو ببساطة أن نحياها «ونأخذ منها حقنا» إلى آخر نفس.. فشخصية شحاتة النهمة إلى كل لذات الحياة هى التجسيد الفطرى المباشر لمواجهة الموت والسخرية منه وهزيمته بالطريقة الوحيدة.. وهى أن نحيا.. وشوشة السقا لا يدرك

هذا الدرس ويقبع خائفاً من الموت منذ أن انتزع منه زوجته.. وخوفه يجمده عن أى حركة وعن أى حياة.. ولكنه لا يكاد يفتح عينيه على فلسفته الجديدة فى المواجهة من خلال شحاتة.. حتى يهزمه الموت مرة أخرى بانتزاع شحاتة نفسه فى قمة عنفوانه.. وهنا ينتكس شوشة مرة أخرى إلى حد الاستسلام الكامل للموت.. بأن يرتدى هو نفسه الحلة السوداء ويمشى أمام الجنازات.. إنه يصبح جزءاً من طقوس الموت وقرابينه هو أيضاً..

«وحلة الأفندية السوداء» هنا رمز واضح للموت نفسه.. وتداولها من شحاتة إلى شوشة إلى ابنه سيد رمز لكأس الموت الدوارة التي لابد أن تمر علينا جميعاً.. ومن هنا تجيء أهمية موت السقا فى نهاية الرواية وارتداء ابنه للحلة السوداء ليمشى بها أمام جنازته..

● السيناريو: فى «حمام الملاطيلى» أول سيناريو للسيناريست الشاب محسن زايد لصلاح أبو سيف نفسه لم يقدم لا الكاتب ولا المخرج جديداً.. ولكن محسن زايد يقدم فى «السقا مات» أفضل سيناريو قدمته السينما المصرية فى السنوات الأخيرة.. ولو أن بصمات صلاح أبو سيف واضحة فى هذا السيناريو - حيث أن «السقا مات» من الأفلام التي لا يمكن الفصل فيها بين السيناريو والإخراج - إلا أن هذا لا ينفى قيمة العمل الكبير الذى قدمه محسن زايد كما لا ينفى أنه مكسب حقيقى للسينما.. استطاع أن يستخلص من الرواية أفضل ما يمكن تحويله إلى فيلم.. وبوعى دقيق بالفروق بين السينما والأدب.. ورغم صعوبة تحويل كثير مما فى «السقا مات» الرواية إلى صور سينمائية.. فقد قدم السيناريو نسيجاً حياً متلاحماً شديد التدفق والصدق لشريحة من حى مصرى شعبى فى قاهرة ١٩٢١.. ومن خلال عدد من الشخصيات والأحداث تبلغ حد الروعة.. لقد استطاع السيناريو أن يضع يده على فلسفة الرواية القائمة على مناقشة فكرة الموت وضرورة مواجهته بشجاعة وإلا ضاعت منا الحياة نفسها.. وكان ضرورياً مع موضوع كهذا أن يمتلىء بشحنة هائلة من الحزن سواء بالمشاهد الشجاعة التى تقدم الجنازات والصرخات الخانقة أو من خلال الإحساس الثقيل برهبة الموت الذى يسيطر على العمل كله.. ولكن الحزن الذى يجثم على صدورنا ونحن نشاهد هذا كله هو الحزن النبيل الذى يحققه فن عظيم.. وبلا ذرة ميلودرامية واحدة من هذا النوع الذى يحقق حزناً مفتعلاً رخيصاً فى معظم أفلامنا.. أو حزناً غاضباً على ضياع وقتنا وفلوسنا ونحن نشاهده.. إن

فيلماً مصرياً لم يصبنى شخصياً بهذا الإحساس القاهر - الخائف والساخر معا - بالموت كما فعل هذا الفيلم.. وهذا الإحساس بالحزن واكتشاف لغز الموت الذى نتظاهر أحياناً بأننا قد نسيناه هو بالضبط الإحساس بالتطهر الذى يرتفع بك إلى مناقشة الأفكار الكبيرة المطلقة.. وهى مسألة نادرة جداً في السينما المصرية.. ولكن أفضل ما يحققه السيناريو هو أنه لم يفقد أبداً علاقته بالواقع اليومى والحياة المعاشة ليحلق فى تهاويم تخريفية مجردة كما يفعل بعض السينمائيين السذج وقليلى الموهبة عندما يتصورون أنهم يعالجون «أفكاراً كبيرة».. فنحن فى «السقا مات» نناقش هذه الأفكار الكبيرة من خلال شخصيات صغيرة جدا وعادية من قاع المجتمع .. شخصيات مقنعة ويمكن تصديقها لأنها مرتبطة بحياة حقيقية ولها ملامح.. ويجيد السيناريو رسم الشخصية الرئيسية.. شوشة السقا الذى ماتت زوجته فأخذ موقفاً عاجزاً هروبياً إزاء الموت.. وكانت حتى لحظات حزنه وتأمله الفلسفى مقنعة تماماً لأن الفيلم لم يحاول أن يضع على لسانه عبارات كبيرة لا يمكن أن تتناسب مع «تركيب» مثل هذه الشخصية.. وهو العيب الذى يأخذه البعض على شخصية ابنه الطفل سيد الذى يقول كلاماً أكبر من سنه.. خصوصاً ذلك المشهد الذى يناقش فيه فكرة الحرام والحلال بعد أن سرق حبة «الجوافة» من حديقة القصر الكبير.. وفى تقديرى الشخصى أنه من أجمل مشاهد الحوار فى الفيلم - والحوار كله شديد الذكاء والعمق والبساطة فى نفس الوقت فى الفيلم كله - ولست أرى أن الطفل حتى فى هذا المشهد قال كلاماً أكبر من أن يعيه طفل فى مثل تركيبه الاجتماعي الخاص.. إذا تذكرنا أنه طفل في العاشرة شديد الذكاء قوى الملاحظة - وليست هذه مسألة غريبة بالنسبة لطفل مصرى فى مثل هذه الظروف - يطوف الشوارع والبيوت مع أبيه «السقا» ويشارك فى العمل واقتحام الحياة واكتساب الخبرات فى هذه السن المبكرة.. خصوصاً لو لاحظنا هذه العلاقة الخاصة بينه وبين أبيه الذى ركز كل حبه وعنايته فيه بحيث تحولت علاقتهما إلى نوع من الصداقة والمشاركة فى اقتسام الأعباء والخبرات.. ثم أن الطفل لم يقل كلاما كبيرا إلى هذا الحد .. وإنما «فلسف» مسألة «الجوافة» كما يعيها المنطق العقلانى الخاص لطفل ذكى يرفض قبول المسلمات دون مناقشتها.. والمسألة بسيطة جداً بالنسبة له: فثمار الجوافة كثيرة جداً بحيث لا يمكن أن تأكلها عائلة واحدة.. وهو كان جائعاً فأخذ واحدة لا يمكن أن تضر كثيراً هذه العائلة الواحدة ساكنة القصر.. فكيف تصبح

هذه سرقة..؟ وكيف تصبح حراماً؟

إن هذا المشهد – على العكس – هو نموذج للصياغة الجيدة والمحسوبة بمعقولية شديدة للحوار ولتركيب الشخصيات والأحداث.. وهنا تجيء على القمة شخصية شحاته افندى الذى يحترف السير أمام الجنازات .. إنه رجل يعيش من الموت وبالموت.. أى أنه يكسب رزقه اليومى من التعامل اليومى مع الموت.. ولذلك فهو أكثر الأحياء إحساساً بالموت وكشفاً للغزه الغامض.. وفلسفته العميقة التي لم يقرأها فى أى كتاب هو جوهر الحياة كلها.. وهى ببساطة أن هذه الحياة بكل صخبها هى «حالة مؤقتة».. وإن الموت على العكس هو الحقيقة الوحيدة الثابتة والدائمة.. فإذا كنا ندركها جميعاً فلماذا نخشاها؟ ولماذا نسمح لها بأن تجمد حياتنا رعباً.. بدلا من انتهاز كل دقيقة للاستمتاع بحياة سرعان ما نفقدها؟.. إن إغراق شحاتة فى ملذات الحياة إذن ليس نابعاً من فساد أخلاقى.. وإنما هو تقدير شديد الاحترام والتعقل لحكمة الحياة والموت.. وهو الموقف الوحيد الصحيح – فى تقديرى – فى تناول الحياة والموت تناولاً لا يجعل الإنسان مشلولاً في مواجهة أحدهما على حساب الآخر حتى ليعيش حياً ميتاً.. أو لا حياً ولا ميتاً.. وإذا كانت شخصية شحاتة أفندى هى أفضل وأعمق شخصيات الفيلم والتى تتركز فيها فلسفته كلها.. فإن أفضل ما صنعه السيناريو هو أنه استطاع أن يقدم أفكاره الكبيرة بما يتفق أيضاً وتركيب الشخصية العقلى والاجتماعى والسلوكى بحيث لا يفرض عليها شيئاً من خارجها غير قابل للتصديق أو للإقناع.

وحول هذه الشخصيات الثلاث الرئيسية يدور عدد آخر قليل من الشخصيات الثانوية.. وعدد من المشاهد المواقف «والتركيبات» تدور كلها حول فلسفة الفيلم الرئيسية.. ويبلغ كثير منها حد الروعة على المستوى السينمائى مثل مشهد الأطفال فى «الكتاب».. ومشهد اكتشاف شوشة لحقيقة مهنة شحاتة التي يتشاءم منها.. ومشهد بحث شحاتة عن المبلغ المطلوب لقضاء ليلة مع عزيزة نوفل.. ثم استعداداته الهائلة لهذه الليلة والتى تنتهى بموته الفاجع المفاجىء.. وهو من أعمق مشاهد السينما على الإطلاق وأكثرها سخرية.. ثم مشهد رواية شوشة لابنه سيد فى الحمام عن موت أمه.. مكملاً هذه الرواية وهو يحمله على كتفه بعد الحمام فى الطريق إلى البيت.. ثم هذا المشهد الرائع لشوشة وهو يرتدى البذلة السوداء لأول مرة ليسير في الجنازات بدلاً من صديقه الميت.. وتذكره المفاجئ لموت زوجته وانخراطه فى البكاء

وما أعقب ذلك من ثورة على الموت وصراخ فى وجهه وتساؤل عبثى عن حكمته.. ثم هذا المشهد النادر لاكتشاف شوشة لحقيقة عمره عندما مسح جزءاً من المرآة المطموسة بالأبيض – وهو تقليد شعبى مصرى دلالة على الحزن – ليرى وجهه المجمد لأول مرة منذ سنوات بعد أن رفض والد الفتاة زكية تزويجها منه..

ولكى يبقى هناك تساؤل عن ضرورة أن تكون أم آمنة (أمينة رزق) عمياء.. وهى مسألة لا تحمل أية قيمة درامية.. بل تعطى للفيلم على العكس «شبهة ميلودرامية» لا قيمة لها وإن كان الإخراج قد استطاع أن يتجاوزها بعدم التركيز عليها..

ثم يبقى هناك اعتراض على ربع الساعة الأخير من الفيلم الذى يقترب فيه من نهايته.. وبالتحديد ابتداء من حفل عرس زكية وتلك المعركة المفتلعة التى أثارها دنجل شيخ السقايين المعزول.. فلم يكن هناك مبرر درامى من ناحية لكى يفسد هذا الرجل ليلة العرس إنتقاماً من شوشة الذى حل محله فى إدارة «حنفية الحكومة» طالما أن العرس ليس عرس شوشة شخصياً.. ومن ناحية أخرى كان هذا المشهد خروجاً مفاجئاً على أسلوب الفيلم كله وجوه العام.. وفى تصورى أن المبرر الوحيد لهذا المشهد المفتعل هو أن صلاح أبو سيف لم يستطع مقاومة حنينه لجو الأفراح الشعبية و«الخناقات» التى يحب تقديمها.. ولكن حنينه هذا على حساب نهاية الفيلم.. وهى النهاية التى لا أدرى كيف سمحوا بتغييرها هذا التغيير الخطير بحيث يعيش السقا بدلاً من أن يموت ولمجرد أن ينتهى الفيلم نهاية «متفائلة».. ففضلاً عن سذاجة هذا التصور للتفاؤل والتشاؤم.. فإن الأخطر من ذلك هو أن موت السقا في الرواية الأصلية وارتداء ابنه الطفل للبذلة السوداء ليسير أمام جنازته فيه تأكيد على فكرة الرواية الأساسية.. وهى أن الموت «عجلة دوارة» تلحق بالجميع.. ولكن الحياة تستمر رغم ذلك.. وبإبقاء الفيلم على حياة السقا يخرج خروجاً غير مبرر على هذه الفكرة من أجل تخفيف شحنة الحزن والقتامة التى لم يخففها رغم ذلك ولم يكن مطلوباً أن يخففها من أجل إرضاء الجمهور لأنها إحدى دعامات الفيلم الرئيسية..!

● الإخراج: منذ شهرين فقط قلت إن أفلام صلاح أبو سيف تتراوح «بين القاع والقمة.. وبالعكس» وفى «السقا مات» يصل أبو سيف إلى قمته.. وهو لا يقدم هنا أفضل أفلامه على الإطلاق وأفضل مستوياته السينمائية.. وإنما يقدم فيلماً من أفضل ما قدمته السينما المصرية فى تاريخها كله.. بل وفيلماً على المستوي العالمى بكل المقاييس.. وأود أن أبدى دهشتى الشخصية من صدور الفيلم من صلاح أبو

سيف.. فقد كنت أتصور أنه فقد «أسلحته الشخصية» فى السنوات الأخيرة ودخل فى «مرحلة خمود».. وكنت أعتقد دائماً أن صلاح أبو سيف هو أفضل مخرجى السينما المصرية فى تاريخها كله ولكنه أعطى أفضل - أو كل - ما عنده وانتهى الأمر.. ولكن ها هو «الرجل الكبير» يفاجئنا بأنه مازال قادراً على صنع الأفلام العظيمة وعلى أن يدهشنا.. ألم نكن على حق إذن حينما قسونا عليه فى «بحر العسل» الذى لم يكن عسلاً علي الإطلاق بل كان شيئاً آخر.. وإلا يتحمل مخرجونا الكبار إذن مسئولية تاريخهم واسمهم ومواهبهم ودورهم بالنسبة لمجتمعهم؟..

وبعيداً عن هذه الأحكام المطلقة التي تبدو إنشائية.. اعترف بصعوبة التدليل عليها تدليلاً نقديا فنياً بالمعنى العلمى .. إن أسخف شيء عند التعرض لفيلم ما هو التحدث عن «الإخراج».. فهى كلمة مدرسية لا تعنى شيئاً بقدر ما تعنى كل شيء.. لأن «إخراج» أى فيلم ببساطة هو الفيلم نفسه.. وبالنسبة لمثل فيلم «السقا مات» بالذات لا يمكن الحديث عن الإخراج إلا بعرض الفيلم كله وتحليله على الموفيولا مثلاً.. وكل حديثى الطويل السابق عن «السيناريو» هو حديث عن «الإخراج» في الوقت نفسه.. ليس فقط لأن تأثير صلاح أبو سيف واضح في كل لقطة وفى كل عبارة حوار.. وإنما لأن أى مخرج فى العالم مسئول عن كل همسة فى فيلمه.. ومع ذلك فمن السهل جداً التدليل على المستوى التكنيكى الممتاز لصلاح أبو سيف فى كل تفصيلة صغيرة فى «السقا مات».. إنه لا يعود هنا إلى عالمه القديم العظيم الذى نعرفه وإنما يتجاوزه بكثير.. فى اختيار تكوينات الصورة.. فى حركة الممثل وإدارته تمثيلياً.. فى توظيف حركة الكاميرا والديكور.. فى الإيقاع والتدفق من لقطة إلى لقطة ومن مشهد إلى مشهد بحيث ينتزع من مونتاج رشيدة عبد السلام أفضل مستوياته.. في التصوير الذى يوظف فيه محمود سابو إضاءته توظيفاً دراميا مقتصداً تماماً فى استخدام الإضاءة بما يتناسب تماما مع الجو الحزين «الكابى» المسيطر على روح العمل كله.. فى الديكور الجيد والمقنع تماماً لمختار عبد الجواد الذى عكس الجو الشعبى الفقير بلا أى بهرجة ولكن مع فقر واضح فى الإنتاج.. وهو اسم جديد يكسبه ديكور السينما المصرية ويستحق أن يلمع .. ومثل كل أفلام صلاح أبو سيف تظل الموسيقى هى أضعف العناصر لأنه مخرج لا يريد طوال ثلاثين سنة من الأفلام أن يخرج عن الإطار التقليدى لموسيقى أفلامه ربما من باب الكسل..

وللتدليل على عناصر قدرة الإخراج الرائعة فى هذا الفيلم.. يكفى أن نسترجع كل

المشاهد التى ذكرتها عند الحديث عن السيناريو.. فهى مشاهد كان يمكن أن تبقى مجرد كلام مكتوب على ورق بارد لو لم يمنحها صلاح أبو سيف تلك القدرة النادرة على أن تتجسد على الشاشة صوراً حية ومشاهد مشحونة بالحزن وبالسخرية معاً.. إن إحساسه بالواقع يسترد هنا كل حدته وصدقه وسخونته التى نعرفها.. وتنفيذه لمشهد «الكتاب» مثلاً لا يصدر إلا من مخرج عظيم.. ومشهد شوشة وشحاتة يدخنان الحشيش على «قهوة الأفندية».. وكل مشاهد الجنازات والمقابر وتكوينات الطرابيش الحمراء فى زرقة الموت الكابية.. ثم مشهد مونولوج عزت العلايلى فى مناقشة الموت وسط المقابر الذى يصل إلى القمة فى كل عناصره السينمائية.. التمثيل والتصوير وشريط الصوت.. ولكن المشهدين اللذين يهبطان إلى المستوى «الطفولى» بالنسبة للفيلم كله هما مشهد تحريض تحية كاريوكا لعمالها على ضرب فريد شوقى الذى لم يدفع الحساب حينما حاول صلاح أبو سيف كعادته أحياناً أن يترجم الكلام إلى صورة «بالتقطيع» السريع إلى لقطات السكاكين التى تقطع اللحم ومثل هذه المسائل المضحكة.. ثم مشهد تخيل فريد شوقى لليلة الحمراء التى يمكن أن يقضيها مع عزيزة نوفل حين عبر الإخراج عن هذا الخيال تعبيراً شكلياً ساذجاً بالرقص واللون الأحمر و«الكادر المائل»..

● التمثيل: صحيح أن صلاح أبو سيف من أكثر مخرجينا قدرة على إدارة الممثل. ولكن كثيراً من قيمة عمله كان يمكن أن يضيع لولا المستوى الرائع لمجموعة ممثليه جميعاً في هذا الفيلم.. وهو أفضل مستوى للتمثيل فى أفلام هذا العام كله.. على القمة وبنفس المستوى يقف فريد شوقى وعزت العلايلى معاً.. مستوى أداء عالمى بكل المقاييس يدعو للتساؤل الضرورى عن موقف السينما المصرية الغريب من ممثل موهوب مثل عزت العلايلى.. وبينما يعيد صلاح أبو سيف اكتشاف حسن حسين في دوره الصغير المذهل.. فإنه لا يدهشنا حين يحقق مع أمينة رزق أفضل مستوى أداء نسائى فى عام ٧٧.. ولكنه يدهشنا بهذا «الطفل المعجزة» بالفعل شريف صلاح الدين فى دور سيد الذى كان روح الفيلم الحقيقية والذى لا يعيبه سوى ضياع نصف حواره من أسماعنا.. كما يدهشنا حتى بمستوى الأداء المقنع لأصغر الأدوار ومن وجوه جديدة نراها لأول مرة مثل بلقيس فى دور زكية.. وحتى «صبرى لاباس» فى دور شرف الدباح!!..

مجلة «الإذاعة» ١٩٧٧/١٢/٣١

افلام عام : ١٩٧٨

«الأقمر» ..رؤية شابة لواقع عجوز

بعد خمسة مخرجين جدد قدموا أفلامهم الأولى فى عام ٧٧.. يبدأ العام الجديد بالفيلم الأول **«الأقمر»** لهشام أبو النصر.. المخرج الشاب والمدرس بمعهد السينما والعائد من أمريكا بعد عشر سنوات فى دراسة السينما..

وأستطيع أن أقول أننى عاصرت الظروفِ الصعبة لصنع هذا الفيلم ومن اللحظة الأولى.. بل والظروف الصعبة التي خاضها هشام أبو النصر نفسه منذ عودته من بعثته.. ومحاولاته المستميتة الدائبة للبحث عن مكان وعن طريق.. وكيف إنه واجه محنة حقيقية فى مرحلة مواجهة الواقع الحقيقى الذى ينتمى إليه والذى غاب عنه عشر سنوات.. وكانت محاولة التكيف والتأقلم صعبة إلي حد أنه فكر فى السفر مرة أخرى بعد بضعة أشهر.. وأستطيع أن أزعم أننى ساهمت إلى حد ما فى إقناعه بالبقاء وعدم التعجل.. وبعد مشاهدتى فيلمه الأول.. فلست نادماً على ذلك..

لم تكن المسألة أن مخرجاً جديداً دارساً يمكن أن يصنع المعجزات.. فإن يكن هذا الشاب أو ذاك قد درس السينما فى أمريكا لعشر سنوات لا تعنى شيئاً فى حد ذاتها.. فكثيرون هم الذين درسوا السينما فى أمريكا أو فى روسيا أو فى فرنسا ولم يصنعوا شيئاً.. وقد استطاع هشام أبو النصر أن يفرض نفسه على الوسط السينمائى بثقافته و«ديناميكيته» غير العادية.. ولم يكن هذا أيضاً يعنى شيئاً فى ذاته.. فإن تكون مثقفاً سينمائيا جيداً لا يعنى بالضرورة أن تكون مخرجاً جيداً أو أن تصنع فيلماً جيداً.. بل اعترف أننى خلال متابعتى عن قرب لكل مراحل فيلم **«الأقمر»** لم أكن مطمئناً تماماً للنتيجة.. ويمكن الآن فقط أن أقول إن النتيجة كانت أفضل مما نتوقع.. وإننا كسبنا مخرجاً جيداً آخر ومن أول أفلامه.. بل إن «الأقمر» يتفوق على معظم الأفلام الأولى للمخرجين الجدد الذين شاهدنا أفلامهم فى الفترة الأخيرة.. وعلى أكثر من مستوى..

رحبنا ببعض المخرجين الجدد فى أفلامهم الأولى لأنهم أثبتوا قدراتهم الحرفية ومعرفتهم الكاملة لعملهم ورغبتهم فى التميز بأسلوب أو شكل مختلف عن الأشكال

التقليدية للسينما التجارية التي توقفت تماماً عن تجديد نفسها.. ومع تحفظنا الشديد على الموضوعات التي يختارونها لأفلامهم والتي لا تتميز عن الموضوعات التجارية المستهلكة إلا بالذكاء وجودة الصنعة.. ولكن هشام أبو النصر فى «الأقمر» يقدم أسلوباً فنياً متمكناً ومتميزاً.. ومع اختيار موضوع جيد فى نفس الوقت ومصرى تماماً وشديد الجرأة والواقعية..

قد تختلف الأراء في مسألة الواقعية هذه.. ولكن من المؤكد أن «الأقمر» لا يتعامل مع الواقعية بمفهومها الشكلى أو (واقعية الحارة والديكور).. وإنما يقدم واقعية المنهج والرؤية لشريحة من الواقع المصرى الحقيقى يحلل شخصياتها وعلاقاتها والأسباب الإجتماعية الكامنة وراء سلوكها ومصائرها.. وأستطيع أن أقول – حسب تقديرى الشخصى – أن «الأقمر» هو امتداد لواقعية صلاح أبو سيف فى أفلامه التى ينطبق عليها هذا المعني انطباقاً حقيقياً.. ولكن مع حس شبابى متجدد وبإيقاع أكثر معاصرة ومباشرة.. والمباشرة هنا ليست بالمعنى الخطابى وأنما بمعنى المواجهة الجادة والصريحة للواقع..

ظروف إنتاج الفيلم نفسها بأموال مخرجه القليلة هى ظروف تحسب له.. لأنه في خطوته الصعبة الأولى ومن أجل تحقيق نوع من الاستقلال الاقتصادى يتحمل كل مخاطر الإنتاج ومع موضوع ليس مضمون النجاح الجماهيرى لأنه لا يحقق للمشاهد أى نوع من أنواع الابتهاج بل يضعه بحدة وبقسوة أحياناً فى مواجهة واقعه.. ومع الاستعانة بكاتبى سيناريو جديدين تماماً يعملان لأول مرة هما أحمد عبد السلام وفايز غالي وبلا أى محاولة لاستغلال المغريات التجارية.. حتى أن الاسمين الكبيرين الوحيدين: نادية لطفى ونور الشريف لا يلعبان في الواقع بطولة الفيلم بالمعنى الدارج بقدر ما تتوزع البطولة على نجوم الصف الثانى والثالث – وأحياناً العاشر.

النسيج الدرامى للفيلم ليس هو نفسه ذلك النسيج التقليدى القائم على «حدوتة» واضحة لها بداية ونهاية تشد الجمهور.. وإنما هو نسيج يقوم على عدة شخصيات فى واقع معين شديد الصدق والبساطة ثم تحليل علاقاتها البسيطة فى ظاهرها.. والضغوط الصعبة التي تتعرض لها.. ثم طموحاتها النبيلة المشروعة لتخطى هذه الظروف.. ثم عجزها النهائى عن الصمود وهزيمة محاولاتها الفردية الخاطئة لتحقيق أحلامها مما يؤدى بالضرورة إلى سقوطها واستسلامها..

قصة إسماعيل ولى الدين الكاتب الشاب الذى يمثل مذاقا خاصاً للرواية المصرية لعله أهم امتداد أدبى لنجيب محفوظ.. هى مثل كل قصصه الأخرى تحمل بذوراً جيدة لرؤية جديدة لشرائح خاصة – بقدر ما هي عامة – للواقع المصرى فى قطاعاته القاهرية الشعبية القديمة.. وتحاول أن تضع صراعات نماذجها الشابة أو الجديدة فى واقع مكانى قديم أو تاريخ.. ربما لمحاولة بلورة الصراع بين القيم الجديدة والقديمة وعلى أسس من التاريخ والدين والاقتصاد والجنس والثقافات المتنافرة فى نسيج واحد.. وبحيث تحاول كل نماذجها بوعى أو بلا وعى أن تتجاوز واقعها وتخبطها ولكن بأساليب هروب متخبطة هى نفسها إلى حد سلوك الطريق الخطأ غالباً.. وهى ملامح تتوفر أكثر ما تتوفر فى «الأقمر».. وينقصها مثلما ينقص كل أعمال إسماعيل ولى الدين الأخرى عنصر امتداد واتساع وعمق (البناء الدرامى) أو الروائى بالمعنى التقليدى الجاهز.. بمعنى أنها تحمل من (احتمالات الدراما) أكثر مما تحمل من (إمكانيات الدراما).. مما يؤكد على قيمة العمل الذى قام به كتاب السيناريو الثلاثة.. والذين نجحوا أيضاً فى كتابة حوار جيد ومركز ولاذع ومختلف المذاق..

وهنا استطاع السيناريو أن يعثر على الصيغة المناسبة لموضوعه.. وهى (دراما الشخصيات).. أى الدراما القائمة على تحليل عدد محدود من الشخصيات فى واقع معين.. مع تحليل علاقاتها فيما بينها وفيما بينها وبين ظروف هذا الواقع فى نسيج واحد متلاحم:

كمال البلبيسى (نور الشريف) الشاب الرومانتيكى الحالم.. الذى يقرأ الكتب ويغير أفكاره فيرفض كثيراً مما يدور حوله رفضاً سلبياً لأنه لا يدرى كيف يمكن أن يكون الرفض الإيجابى.. فهو يرفض مثلاً النجاح فى الثانوية العامة كنوع من الاحتجاج على أبيه الرأسمالى الثرى الذى يستغل عماله ويبخل عليهم (بمروحة) واحدة تخفف عنهم الحر بينما يشترى أجهزة تكييف لمصنعه بأربعمائة جنيه ويشرب (البيبسى) المستورد.. وفى أكثر مشاهد حوار الفيلم وعياً يقول الابن لأبيه المتسلط:

– أنت بتكسب الربعميت جنيه دول فى ساعة واحدة..

– وماله؟ بكسبهم بعرق جبينى..

– ما فيش عرق فى الدنيا يجيب ٤٠٠ جنيه فى الساعة.. وبالمناسبة.. أنا عمرى ما شفتك عرقان!

ومشكلة كمال البلبيسى الحقيقية هى الفقر الروحى والخواء الشديد والإحساس

بالتخبط والضياع.. ان أباه ثرى وظروفه المادية قد تكون مريحة ولكنه يشكو كإنما يحادث نفسه فى «مونولوج» مستمر لا يشاركه فيه أحد: «وإيه الفايدة إذا كنت حاسس بالفقر جوايا..» وهو حائر فى اختيار أى طريق .. يرفض العمل مع أبيه المستغل كما يرفض النجاح فى الدراسة ثم هو حائر حتى فى عواطفه بين صديقته المثقفة التي تطالبه بالزواج وبين بسيمة بائعة البرتقال الأرملة التي ترفض الزواج منه لأنه (تائه) بلا عمل وبلا موقف.. ثم هو لا يجد المشاركة الحقيقية إلا مع نماذج متناقضة تماماً مع تكوينه الاجتماعي والثقافى – وهي فكرة تتردد فى معظم أعمال إسماعيل ولى الدين – فأصدقاؤه الوحيدون هم نشال وسائق تاكسى وبائعة برتقال.. ومثل كثير من شباب جيله يحاول الهرب مرة بالمخدر ومرة بالدين فى حلقات الذكر.. ومرة بالجنس حين يختلس بضع ليال فى بيت زينات العالمة.. وطبيعى أن يؤدى به كل هذا التخبط إلي الجريمة ثم الهزيمة الكاملة والاستسلام!.. إن شخصية كمال البلبيسى من أنضج وأخصب شخصيات السينما المصرية في السنوات الأخيرة وأكثرها إثارة للقلق والتفكير؟.. وهو نموذج حى وصادق لأزمة الجيل الحالى من الشباب حتى لو لم يلجأ بعضهم إلى مثل وسائلة لمواجهة الأزمة!

خليل الفص (محيى إسماعيل): الشخصية المحورية الثانية في الفيلم وإن كانت تشغل مساحة أكبر.. نشال عادى جداً مثل آلاف النشالين وإن كان لا يمكن أن ندينه.. فهو ضحية عاجزة لظروفه.. يده الطليقة فى جيوب الآخرين تقف مشلولة أمام أى مصدر شريف للرزق «يا بسيمة هو أنا لقيت طريق عدل ومامشيتشى فيه؟».. وهو مرتبط ارتباطاً قوياً بأمه العجوز العمياء التى ترفض النقود المسروقة وتضع القرش فوق القرش لتجمع ثمن كفنها.. بينما يبدو ابنها صادقاً تماماً فى تحقيق حلم: «ابتدى شغله بالحلال وأغنيكى عن السؤال».. ولكنه عندما يعجز عن تحقيق هذا الحلم يعلن تحديه للمجتمع بسرقته والسخرية منه: «أى مواطن من الماشيين دول تدب إيدك فى جيبه تلاقى بالكتير بريزة.. لازم الحكومة تطلع قانون: محدش يمشى فى الشارع وفى جيبه أقل من ١٠ جنيه.. هى دى الديمقراطية» وخليل الفص لا يستيقظ من أحلامه الساخرة هذه إلا عندما يسرق لصوص المقابر قروش أمه القليلة ويقتلونها.. فيقرر الاتجاه إلى الحل الوحيد فى تصوره: الجريمة.. وهو الحل الذى يرفضه الفيلم ويدينه عندما ينتهى بالهزيمة.. رغم أن شخصية خليل الفص كانت أكثر شخصيات الشبان الثلاثة إيجابية وقدرة على الفعل.. ولكنه الفعل العاجز فى



الأقمر - إخراج هشام أبو النصر - ١٩٧٨

الاتجاه الخطأ!

فتوح (سعيد صالح): موظف وسائق تاكسى يحلم بجمع الفلوس لشراء تاكسى خاص به ليعول أمه وأخوته.. نموذج للانتهازى الذى يتصور أنه يمكن أن يحقق حلمه «بالفهلوة» وباختيار الطريق الآمنة.. ويعيش بفلسفة: «أبويا الله يرحمه قالها لى حكمة: قال يا فتوح يا بنى عيش ندل تموت مستور!»... ولذلك فهو يحاول الاستفادة من كل الظروف والمحاولات لتحقيق حلمه المشروع ولكنه ليس مستعداً أبداً لدفع أى ثمن.. فيكون أول من يهرب ليبلغ عن شركائه فى أى جريمة.. والغريب أن يكون هو الوحيد الذى يؤمن بمبدأ السلامة إلى حد «النذالة».. وهو الوحيد أيضاً الذى يفقد حياته بلا مقابل ودون أن تنقذه أى مواقف جبانة ودون أن يحقق أى حلم!

بسيمة (نادية لطفى) محور هذه الشخصيات كلها.. والواحة التى يعود إليها الجميع لينفضوا متاعبهم وليكتشفوا أنهم كانوا جميعاً يحبونها.. ولكنه حب مثل كل أحلامهم محبط ومهزوم وعاجز عن التحقيق.. بائعة برتقال فقيرة ووحيدة وأرملة لشهيد مات فى حرب لا تدرى عنها شيئاً.. يعتبرها الفيلم جوهر الأحداث كلها وأكثر الشخصيات صدقاً وحكمة وأصالة طبقاً للمفهوم السائد عند بعض الأدباء والفنانين

عن مثل هذه الشخصيات الشعبية.. مما يوقع الفيلم فى نفس التصور الرومانسى لهذه الشخصية المثالية الذى يبتعد بها كثيراً عن الواقع المرير الذى لا يمكن أن يبقى لها أى مثالية.. خاصة مع رمز ابنها الطفل الذى يتوه كثيراً فى شوارع القاهرة حتى يعرفها كلها ويعود إلى أمه كل مرة.. وإذا كان الطفل رمزاً تقليدياً شائعاً للمستقبل في السينما العالمية كلها.. فهو فى هذا الفيلم أيضاً رمز للتغيير وللأمل فى مستقبل أفضل من مصائر شخصيات الشبان الثلاثة.. وهو أكثر رموز الفيلم مباشرة وتسطيحاً لأنه لا يفسر لنا كيف يمكن أن يصبح مصير طفل عاش هذه الظروف أفضل من مصائر الآخرين الذين هزمتهم نفس الظروف؟

الأقمر: هناك دائماً مسجد «الأقمر» التاريخى القديم فى خلفية الأحداث.. تتجه إليه عيناً بسيمة بالذات كلما أعوزتها الحاجة والدعاء.. ونسمع أنه تقرر هدمه بعد تداعى جدرانه.. ويلتف حوله أهالى الحارة رافضين هدمه ثم نسمع فجأة أنه تقرر الإبقاء عليه.. فلا نفهم ضرورة الهدم ولا الإبقاء ولا معنى «الأقمر» نفسه إلا المعنى المكانى.. أى مجرد تحديد ملامح معينة لحى شعبى قديم فإذا كان «الأقمر» يحمل معانى أو رموزاً أخرى فاعترف بأننى لم أفهمها..

وهناك بعد ذلك عشرات من التفاصيل والشخصيات الصغيرة التى لا غنى عنها فى نسيج العمل كله.. الصول العاجز عن الجنس حتى تتجه زوجته عديلة الشيخة إلى أحضان الطبال جوز العالمة.. والطبال نفسه الذى يعمل قواداً.. وزوجته زينات العالمة التى تفتح بيتها للرجال بالأجر.. والدنف القهوجى (إبراهيم عبد الرازق) الذى يحتال على مزيد من الكسب ببيع «البرشام» لناس يبحثون عن الهرب من حياة لا تستحق أن تعاش.. والخادمة (نادية زغلول) التى تحلم بالحب هى أيضاً فتفتح البيت الذى تعمل فيه ليسرقه عاشقها الوهمى وتدفع الثمن من حياتها..

وكلها شخصيات منسحقة تحت وطأة ظروف أقوى منها.. يدفعها الفقر والاختناق إلي محاولة تحقيق أحلامها بالهرب وبالنشل وبالقتل نفسه وبكل أشكال الإنحراف التى لابد أن تنتهى بالهزيمة.. حيث يموت البعض ويسلم الآخرون أنفسهم إلى مصائرهم.. ودون أن يقدم الفيلم بديلاً أو وسائل أخرى أو حلولاً.. ولكن ليس بمنطق السلبية وإدانة الجميع والاستسلام للهزيمة.. وإنما بمنطق الإيجابية الكاملة التي تكشف واقعاً لا يمكن الهرب منه إلا بمواجهته.. ولكن بالطريقة الصحيحة..

الإخراج: بعد عشر سنوات فى أمريكا يعود هشام أبو النصر بلا أى اغتراب فى

التفكير أو فى الأسلوب وبلا أية تأثيرات تكنيكية زائفة ولا أى محاولات استعراضية مراهقة كما يحدث لمخرجين جدد فى أفلامهم الأولى.. وإنما يدهشنا على العكس هذا الحس العميق بالواقع المصرى فى ملامحه العامة وفى تفاصيله الصغيرة معاً.. وهذا الأسلوب الرصين المتعقل فى استخدام أدواته السينمائية!.. استخداماً طبيعياً سهلاً يبدو فيه أسلوباً «خافتاً» وإن كان «يغلى» من الداخل بما يثيره من أفكار.. هناك تدفق وحرارة تناسب شخصيات تشتبك علاقاتها فى حى شعبى وخارجه.. وبإيقاع سريع يوظف المونتاج توظيفاً ديناميكياً مركزاً بعيداً عن الثرثرة ويقدم فيه عادل منير أفضل مستوياته.. واقتصاداً فى استخدام «الفلاشات» بحيث لا يرتبك سياق الفيلم وتدفقه.. وإذا كان هشام أبو النصر يقدم مشهداً ممتازاً للزار ينجح فيه فى استخدام شريطى الصوت والصورة ويجيد إدماج ذكريات بسيمة لاستشهاد زوجها دون أن يسقط في إغراء «الفولكلورية» كما يفعل بعض المخرجين الجدد عندما يريدون تقديم واقعهم فقد كان قطع مشهد الزار إلى المشهد التالى يقتضى قطعاً فى شريط الصوت أيضاً ليتحقق تأثير «صمت» أفضل.. وإذا كان يلفت النظر نجاح هشام أبو النصر فى الابتعاد عن أى نغمة ميلودرامية يمكن أن تغرى بها بعض مواقف الفيلم.. كما ينجح فى الارتفاع عن أى محاولة مبتذلة لإغراء الجمهور بالأشياء التى تضمن إقباله على السينما التجارية.. فإن ما يلفت النظر أكثر هو قدرة المخرج على إدارة ممثليه جميعاً بحيث يقدمون مستويات متميزة تماماً يخرجون بها حتى عن أنماطهم المكررة فى الأداء.. وهنا تعود نادية لطفى لتلمع فى دورها القصير جميلة هذا الجمال الداخلى والخارجى معاً قوية التعبير مسيطرة وأخاذة ومقنعة بما تملكه من حضور قوى.. وإن كانت هناك مبالغة فى رسم شخصيتها المثالية النظيفة أكثر مما يسمح به الواقع فليست هذه مسئوليتها بالطبع.

أما نور الشريف فهو يواصل تألقه فى أفلامه الأخيرة وفى دور صعب قائم على المشاعر الداخلية المرهفة لشاب ضائع يبحث عن طريقه ويقدمه بتفوق السهل الممتنع أيضاً.. بينما يلعب محيى إسماعيل أهم أدواره حتى الآن ليس فقط من حيث مساحة الدور وامتداده على مدى الفيلم وإنما أيضاً من حيث أهمية شخصية خليل الفص التي يلعبها بقدرة كاملة على التلون وتجسيد إنفعالاتها المختلفة.. ولكن هناك خطأ ما فى مشهد مخاطبته لأمه الميتة لا أدرى من المسئول عنه بالتحديد.. بحيث جاء مشهداً ضعيفاً باهتاً على عكس ما هو مفروض.. وبحيث أضحك الناس على عكس ما هو

مطلوب!.. أما سعيد صالح فيقدم أعمق أدواره وأكثرها جدية ومأساوية.. يستطيع أن يغير جلده فيه تماماً وأن يبقى كما هو دائماً مبعثاً للضحك والبهجة الكامنة دائماً فى قلب كل مأساة..

ولا يمكن من ناحية أخرى إغفال جرأة هشام أبو النصر فى أول أفلامه على إسناد كثير من الأدوار الهامة رغم قصرها - لعدد من الوجوه الجديدة نجحت فى أداء ما هو مطلوب منها مثل أحمد حسين وطارق هاشم ونادية زغلول والصول وزوجته.. بالإضافة إلى الأسماء المعروفة التي تفوقت فى أدوارها الصغيرة الهامة: سهير البارونى وإبراهيم عبد الرازق ونعيمة الصغير والممثلة الكبيرة القديرة دائماً عزيزة حلمى.

أفلتت من هشام أبو النصر مشاهد زفة زوجة الصول والسطو على بيت الخادمة وموت أم خليل الفص حيث كانت «كلوزات» النسوة العجائز متأثرة شكلياً بكاكويانيس.. ولم يكن معقولاً فى نفس الوقت أن تترك النسوة جثة الأم بمجرد موتها ليعود ابنها فيجدها وحيدة هكذا.. واذا كان المخرج ينجح فى انتزاع موسيقى جديدة ومعبرة من فؤاد الظاهرى.. فإن تصوير محسن نصر لم يكن على نفس المستوى الذى نتوقعه منه وهو المصور المتمكن.. مما يجعلنى افترض أن العيب فى النسخة التي شاهدتها..

وطبيعى أن يكون الديكور بطلاً فى فيلم يدور فى جو كهذا.. وهنا تبرز قدرة نهاد بهجت الفائقة فى تصور كل الأجواء وتجسيدها واقعاً يكاد يكون حياً وملموساً.. وهو يثبت هذه القدرة هنا فى الأحياء الشعبية والبيوت الفقيرة كما أثبتها كثيراً فى البيوت الأنيقة.. ولكنه يتفوق بشكل غير عادى فى بناء جامع الأقمر بالكامل وبكل الحارة والبيوت التي يطل عليها.. ولكن لأنه بنى هذه الحارة الكاملة فى الشارع الخلفى لاستديو مصر.. فقد جاءت واسعة أكثر من أى حارة فى الواقع.. وهو العيب الذى كان لابد من تداركه.. والذى ضاعف من تأثيره قلة «الكومبارس» السائرين فيها فى بعض اللقطات.. ولكن كل هذه الملاحظات السريعة لا تنتقص من فيلم جيد تماماً وعلى كل المستويات يقدم مخرجاً جديداً من أهم المخرجين الشبان الذين قدمتهم السينما المصرية فى السنوات الأخيرة.. ولكن فيلماً واحداً لا يكفى.. مطلوب من هشام أبو النصر أن يثبت أنه سيستمر ولن يتعب بسرعة مثل الآخرين!..

مجلة «الإذاعة» -١٩٧٨/٢/١١

فعلاً.. «ابتسامة واحدة .. تكفى..»

يبدو فيلم محمد بسيونى الثانى **«ابتسامة واحدة تكفى»** كالفاكهة الجديدة الأنيقة فى سوق الأفلام المليئة (بالقوطة المضروبة).. كما يبدو محمد بسيونى نفسه – وهو منتج الفيلم كما هو مخرجه – رجلاً مازال مصراً على أن يقدم للناس شيئاً محترماً ومعقولاً حتى لو خسر فلوسه فى موسم «مضروب» أيضاً بمباريات كأس العالم والثانوية العامة والحر واستحالة الوصول إلى أى فيلم فى العالم مروراً بأرصفة القاهرة!

وللمرة الثانية يثبت محمد بسيونى أنه فنان حقيقى يحترم جمهوره ويحترم السينما التي يعلمها لتلاميذه في المعهد كما يحترم نفسه أولاً وقبل كل شىء فلا يحاول أن يصنع أفلاماً بأى شكل ولا يحاول أن يتملق الجمهور بأى كلام.. وفى فيلمه الأول **«الرجل الآخر»** كانت هناك عيوب التجربة الأولى.. ولكن كانت هناك أيضاً محاولة صنع شىء مختلف عما يصنعه الآخرون فى الفابريكة التي يمكن أن تقدم فيلماً كل شهر لنفس المخرج..

وبعد أربع سنوات يجىء فيلمه الثانى «ابتسامة واحدة تكفى» تجربة أفضل على كل المستويات.. وخطوة أخرى نحو حل المعادلة الصعبة المزعومة: وهى كيف تصنع فيلماً يستطيع أن يجذب الناس دون أن تبتذل نفسك!.. وفى أفلامه القادمة سيقترب محمد بسيونى بالتأكيد أكثر وأكثر من صنع ما يريده..

وفي هذا الفيلم نلمح وبوضوح بصمات زينب صادق مؤلفة القصة الأصلية «يوم بعد يوم».. ونتذكر رأيها الصامت وجهدها المخلص عبر سنوات لأن تعبر عن نفسها وعن جيلها كله: الفتاة المصرية الجديدة المثقفة الحساسة التى تحاول بشجاعة

وبطولة حقيقة أن تعيش عصرها وسط تناقضات مجتمع تريد أن تجد فيه مكانها الصحيح دون أن تبتذل نفسها فتخسر الكثير دون أن تربح شيئاً!

والسيناريو الجيد الذى كتبه محمد بسيونى نفسه مع مصطفى بركات يضع أمامنا بسلاسة وبكثير من المنطق مشكلة يسرا الفتاة الجامعية التى تريد أن تحقق ذاتها في العمل لتصبح شيئاً إيجابياً.. وأن تعثر لنفسها فى نفس الوقت على حقها فى الحب والسعادة بين حبيب (مصطفى فهمى) تركها وسافر إلى أمريكا ليبحث عن حظ أفضل فعاد متأمركاً يبيع أى شىء - حتى الحب - فى سبيل أى كسب جديد.. وبين مهندس شاب مصرى تماماً ويحمل كل قيم المصريين الحقيقيين (نور الشريف) يحاول أن يمنحها الحب والصدق وبداية جديدة للطريق الصحيح..

وعمل محمد بسيونى الثانى يؤكد أنه مخرج له «أسلوب».. وهذه مسألة مفتقدة أحياناً فى السينما المصرية.. فهو مخرج متعقل يصنع فيلماً مليئاً بالمشاعر الراقية وبالحساسية.. ويعبر عن نفسه بصوت خافت ويهتم بالتفاصيل الصغيرة التى تؤكد على المعانى الكبيرة.. ويملك من الجرأة ما يجعله يقدم المصور الجديد عبد اللطيف فهمى فى أول أفلامه الطويلة ولتجىء النتيجة جيدة جداً.. كما يقدم مؤلف موسيقى جديداً أيضاً هو عبد الله لطفى جاءت موسيقاه جيدة أيضاً ومختلفة عن «خبط الحلل» الذى نسمعه فى أفلامنا..

وقد لا يكون غريباً أن يكون أداء نور الشريف قوياً وحساساً.. ولكن الغريب إلى حد المفاجأة أن يكون أداء يسرا قوياً وحساساً ومعبراً بهذه القوة عن الشخصية الصعبة التى تلعبها.. فاعترف بأنى لم أرحب بها كثيراً في الفيلمين أو الثلاثة التي رأيتها لها حتى الآن.. ولكن ما لا يمكن «بلعه» بسهولة فى هذا الفيلم وما لم يكن له أى داع.. ثلاثة أشياء صغيرة: رقصة هياتم.. وكلام مصطفى فهمى بالإنجليزى الذى تصور المخرج أنه يسخر به من «أمركته».. ومحاولة النقد الاجتماعي لبعض مشاكل الحضانة والمواصلات وطوابير الجمعية دون ارتباط قوى ببناء الفيلم الأساسى!

مجلة «الإذاعة» - ١٩٧٨/٧/١٥

«الاعتراف الأخير» .. فيلم من عالم آخر!

رغم أن عرض هذا الفيلم قد انتهى من أسبوعين أو أكثر.. فإنى أحس بأن من الأمانة ألا يمضى هكذا دون أن يلفت نظر أحد سوى بعض الكتابات العابرة لبعض الزملاء.. وبعد أن ظلمه الجمهور كثيراً فى عرضه التجارى كما هو متوقع.. إننا نشكو من الأفلام المصرية كثيراً حتى تصور البعض أنه مجرد هجوم ورفض للسينما المصرية بالكامل و«عمال على بطال» ولحساب سينما موزمبيق مثلاً.. بينما الواقع أننا لا نرفض إلا النماذج السيئة جداً والمستهلكة من هذه السينما.. والتى لا تحاول على الإطلاق أن تقدم شيئاً واحداً جاداً تحترم به جمهورها.. فى الوقت الذى نرحب فيه بأى فيلم فيه أى «رمق» أو أى محاولة للخروج من دائرة السينما الرخيصة .. حتى لو كنا نرفض هذا الفيلم نفسه بمقاييس السينما الخالصة .. التى اصبحت شخصيا أتنازل عنها كثيرا سنة بعد سنة ومع الهبوط «المتصاعد» للأفلام التى نراها .. وهنا اكرر ما قلته مراراً .. وهو أن المسائل نسبية .

ومن هنا يصبح فيلم أنور الشناوى **«الاعتراف الأخير»** الذى مر فى صمت مفاجأة حقيقية أدهشتنى كما أدهشت بعض من شاهدوه .. وفيلما من عالم آخر بالفعل وعلى عدة مستويات أحدها أن بطلته من العالم الآخر بالمعنى الحرفى .. فهى فتاة ميتة خرجت من القبر فى ملابس ملائكية لتقضى ليلة كاملة مع حبيبها الشاب الذى رأته يكاد يقتل نفسه حزناً على زوجته التى ماتت فى حادث.. ولتكشف له أن هذه الزوجة لم تكن ملاكاً كما يتصور ولم تكن تحبه.. وأننا كثيراً ما تخدعنا عواطفنا وتصوراتنا المثالية عن العالم.. فنمنح الحب والثقة لمن لا يستحق.. ونغمض أعيننا عن الحب الحقيقى وعن قيم الخير الحقيقية التى لا ندرك أنها كانت فى متناول

أيدينا إلا بعد أن نفقدها..

فى تصورى أن هذه هى الفكرة البسيطة التى أراد الفيلم أن يؤكدها.. ولكنه يعرضها على لسان فتاة ميتة.. لا تكاد تبلغ رسالتها هذه للشاب الذى أحبته حتى تنسحب مع الفجر عائدة إلى القبر.. وليجد الشاب سترته التى اعطاها لها لتقيها من البرد معلقة على شاهد القبر.. فالفيلم إذن ينتمى إلى عالم الخرافة.. وهو ما نرفضه تماماً بالطبع.. لإننا نرفض أن تشغل السينما جمهورنا عن عالمهم الحقيقى بعالم وهمي وبمزيد من الخرافات.. ولكنالا نستطيع أن نرفض الفيلم نفسه بل ونرحب به تماماً وندعو لأن ينال حقه من التقدير.. وقد يبدو هذا متناقضاً وهو ليس كذلك..

فالفيلم فى نفس الوقت ينتمى إلى عالم آخر غير عالم السينما المصرية التجارية الرديئة التى تستسهل كل شىء وأى شىء لتبيع..

إن أنور الشناوى الذى بدأ بداية جيدة بفيلم **«السراب»** وسقط بعد ذلك فى عدة محاولات تجارية فشلت هددت باختفائه تماماً.. يقدم هنا أجرأ محاولاته على الإطلاق.. بل لعل «الاعتراف الأخير» من أجرأ المحاولات فى السينما المصرية كلها على المستوى التكنيكى والموضوعى والتجارى أيضاً.. ولو أن اسماً آخر من الأسماء الضخمة هو الذى أخرجه لأثار ضجة أكبر بكثير ولاعتبره البعض فيلماً تجريبياً وطليعياً إلى آخر هذه الكلمات الكبيرة.

وأنور الشناوى وهو فى موقف صعب جداً بالنسبة لاستمرار الطلب عليه فى السينما التجارية يغامر بتقديم هذا الموضوع الصعب الغريب ولكاتب سيناريو جديد أيضاً هو فراج إسماعيل الذى أسمع به شخصياً لأول مرة.. ولكنه يقدم عملاً من نوع جديد وفيه قدر كبير من الحساسية والمجازفة.. وأياً كان الأصل الحقيقى لهذه الخرافة التى قدمها بأسلوب سينمائى جيد تماماً ومتماسك وعميق فى بعض أجزائه حتى ليذكرنا أحياناً ببعض الأفلام الأجنبية – وأتحمل مسئولية كلامى كاملة! – وبحوار سلس وعميق حافل بالمعانى ومثير للتفكير رغم طوله.. وأنور الشناوى من ناحيته يحل كل مشاكل الفيلم التكنيكية المعقدة حلولاً سينمائية جيدة على مستوى التصوير الذى يقدم فيه أيضاً المصور الموهوب على الغزولى فى أول أفلامه الروائية والذى يحقق مستوى مدهشاً.. وعلى مستوى اختيار أماكن التصوير الغريبة على شاطىء الأسكندرية والتى تتناسب تماماً مع الجو الفانتازى المطلوب لموضوع كهذا.. وحتى على مستوى الموسيقى التى استطاع عمر خورشيد أن يخرج فيها عن جلده

ليقدم وربما لأول مرة موسيقى درامية حقاً.. ومونتاج أستاذ متمكن مثل كمال أبو العلا الذى يعيد للمونتاج وظيفته العضوية.. وإن كان المخرج والمونتير مسئولين عن الإسهاب فى المشاهد الواقعية بلا مبرر وبلا توازن مع المشاهد الفانتازى.. كما أنهما مسئولان عن تقديم مشهد المقابر الأخير بأسلوب مشاهد الرعب.. وهو تصور خاطىء تماماً لمعنى الموت..

يبقى التمثيل الذى تدهشنا فيه نيللى بدور آخر من أدوارها الأخيرة التى تثبت أنها ممثلة جيدة جداً لو وجدت فقط أدواراً جيدة جداً.. ونور الشريف الذى يحمل عبء الفيلم كله فوق كتفيه وباقتدار كبير.. وصلاح السعدنى الذى يؤكد مرة أخرى أن موهبته التى يعكسها المسرح والتليفزيون هى أكبر بكثير مما تقدمه السينما.. وإن كان عليه أن يتوقف عن مسألة الشعر الطويل «المكوى» الذى يحاول به أن يبدو شخصاً آخر..

ولكن يبقى السؤال الضرورى: وإيه الفايدة؟.. ها هو أنور الشناوى قد جرب أن يصنع شيئاً مختلفاً ومحترماً يكشف فيه أنه مخرج جيد.. فما الذى خرج به؟ وهل يتركونه يصنع شيئاً بعد ذلك؟

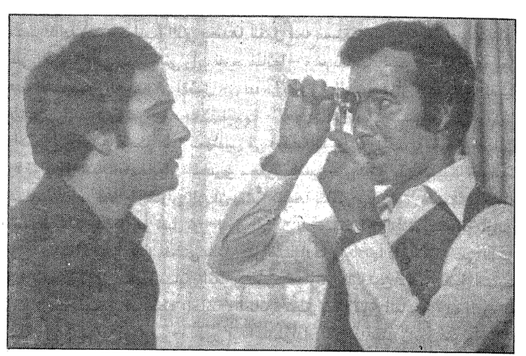
مجلة «الإذاعة» – ١٩٧٨/٧/٢٢

«الصعود إلى الهاوية»

أخيراً.. شىء جديد ومختلف!

ينتمى فيلم **«الصعود إلى الهاوية»** إلى نوع جديد من السينما المصرية لم تتناوله أبداً أو تناولته نادراً وبشكل دعائى ساذج.. ولكن آخر أفلام كمال الشيخ يكتسب قيمته من أكثر من زاوية.. فهو أولاً يكسر دائرة الروايات الفارغة المكررة والتى لا تقول شيئاً أو تقول شيئاً ركيكاً مكرراً.. ثم هو ثانياً يتناول مغامرة من مغامرات حرب المخابرات بين مصر وإسرائيل ولكن بأسلوب عقلانى هادىء يخلو من المبالغة والزعيق الذين لا يقنعان أحداً.. ويكون المكسب الثالث لهذا الفيلم هو عودة كمال الشيخ كواحد من أكبر مخرجينا إلى نوع السينما الذى يفضله ويجيده.. فينجح بالفعل فى استرداد قدراته الفنية السابقة فى فيلم جيد الصياغة والتنفيذ على المستوى الشكلى.. يمكن أن نعرضه فى أى مكان دون أن نخجل!

وليس «الصعود إلى الهاوية» مجرد فيلم عن حرب الجواسيس والمخابرات.. وانما هو يعيد رواية صفحة حقيقية من الحرب العقلية الطويلة المتبادلة بين جهازى مخابرات مصر وإسرائيل التى لعلها لم تكن أقل ضراوة وإثارة من حروبنا التقليدية الأربع.. وصفحات معركة الذكاء والإغراء المتبادل بين جهازين يحاول كل منهما على مدى ثلاثين عاماً أن يعرف كل ما يمكن معرفته عن الآخر.. هى صفحات حافلة بلاشك بعشرات القصص والمغامرات المثيرة.. وكل منها يصلح بالتأكيد مادة غنية لفيلم جيد وناجح تجارياً أيضاً.. يستطيع أن يلمس من بعيد ومن قريب قضية من أخطر قضايانا القومية فى تاريخنا الحديث كله.. هى قضية أن نكون أو لا نكون فى مواجهة عدو من اشرس وأعنف وأذكى الأعداء فى التاريخ وأكثرها خبثاً ودموية وجشعاً.. ومع ذلك فقد أغفلت السينما المصرية هذه المادة الخصبة تماماً ولم تحاول أن تقترب منها أبداً.. لم يغرها حتى احتمالات الربح التجارى المضمونة من هذا النوع من الأفلام.. وفضلت بدلاً من ذلك أن تبحث عن هذا الربح من قصص



الصعود إلى الهاوية - إخراج كمال الشيخ - ١٩٧٨

الراقصات وميلودرامات الابن الذى ضاع من أمه على باب الجامع.. وعثر عليها فى نهاية الفيلم على باب الكبارية.. لإن تجار السينما لا يريدون أن يغامروا بأى شىء.. ويفضلوا أن يلعبوا دائماً على المضمون والجاهز.. ومن هنا تجىء قيمة مغامرة منتجى هذا الفيلم الذين فتحوا مجالاً جديداً وإن كان متأخراً جداً وربما بعد ضياع الوقت!

ويستند الفيلم إلى قضية جاسوسية حقيقية شغلت الناس منذ سنوات.. صاغها صحفياً وروائياً صالح مرسى ثم اشترك فى كتابة السيناريو مع ماهر عبد الحميد بحكم معرفته العملية بقضايا المخابرات.. وكانت المادة جاهزة ولكنها تطلبت الكثير من الجهد لتوفير الخلفية الدرامية وتحويلها إلى الشكل السينمائى المناسب والمثير.. وهنا تتدخل بوضوح خبرة كمال الشيخ القديمة فى هذا النوع من السينما..

ووقائع القصة الواقعية التى لم يخرج الفيلم عنها كثيراً.. معروفة.. فالفتاة المصرية المثقفة شديدة الطموح عبلة كامل (مديحة كامل) تحمل كثيراً من الذكاء والتمرد على أشياء كثيرة لا تعجبها ولكنها توظف هذا كله التوظيف الخطأ والقذر.. فتستغل منحتها للدراسة فى السوربون لتستجيب بسهولة لإغراءات ضابط المخابرات

الإسرائيلية (جميل راتب) الذى يجندها للعمل معه مستغلاً طموحها للثراء وسخطها على الأوضاع فى بلدها التى رأت لفرط غبائها - رغم ذكائها الشديد - وهذا هو لغز هذه الشخصية الغريب! إن أفضل حل لهذه الأوضاع السيئة هوأن تبيع بلدها نفسه لأشرس أعدائه.. وتورط معها خطيبها «الأهبل» الهائم فى حبها والذى يزودها بالأسرار الخطيرة بحكم عمله كمهندس فى قواعد الصواريخ المصرية.. وعلى الجانب الآخر يعمل ضابط المخابرات المصرى محمود ياسين على تتبع هذه الخيوط الخطيرة هو ومساعده صلاح رشوان إلى أن يتابع مديحة كامل فى باريس نفسها بمعاونة ضابط مصرى آخر هو نبيل نور الدين إلى أن يتم استدراج الجاسوسة إلى تونس لرؤية أبيها المريض عماد حمدى حيث يتم اصطيادها وإعادتها إلى مصر على النحو المعروف.. وينتهى الفيلم نهاية رائعة وبمجرد عبارتين بليغتين.. حين يقول ضابط المخابرات المصرى لفريسته الخائنة والطائرة تحلق بهما فوق القاهرة: «ده الهرم يا عبلة.. وده النيل.. دى مصر!».. دون أية استطرادات فى تفاصيل زائدة أخرى!

وقد حاول السيناريو تحليل شخصية مديحة كامل قبل تفكيرها فى الخيانة وكمجرد فتاة مثقفة طموح.. محبطة فى حياتها العائلية المزقة وفى قصة حب فاشلة وفى علاقة جديدة مع المهندس الشاب العاجز عن تحقيق أحلامها المادية.. بحيث تصبح فريسة سهلة الوقوع فى باريس فى براثن المخابرات الإسرائيلية.. واستطاع الفيلم بذلك أن يقدم مديحة كامل كشخصية إنسانية لها قوام درامى واجتماعى ونفسى وليس كمجرد فتاة منحرفة أو فتاة خائنة بالسليقة.. ولكنه بالغ رغم ذلك فى محاولاته لتنفير المشاهدين من هذه الفتاة وإدانتها إلى حد وقوع السيناريو فيما يشبه التشهير غير المطلوب.. وبمنطق ساذج أحياناً.. كأن تكون مديحة كامل مثلاً قد سلمت جسدها لأحد الشبان فى قصة حب فاشلة.. ثم أن تكون جشعة جداً ومتلهفة على الثراء.. ثم أن تكون شاذة جنسياً أيضاً تمارس علاقة مشبوهة مع فتاة لبنانية تدرس معها فى باريس.. ثم أن تستخدم جسدها لسرقة أسرار ملحق عسكرى مخمور.. إن كل هذا القدر من الإدانة بالمفهوم الشرقى أى القائم أساساً على الانحلال الجسدى لم يكن له مبرراته الضرورية سوى استثارة المشاعر الأخلاقية لدى الجمهور.. وخيانة الوطن ليست مجرد جريمة أخلاقية.. وليس هذا الجانب هو أخطر جوانبها.. وأن تخون مديحة كامل وطنها - أياً كانت أسباب غضبها على ما يحدث فى هذا الوطن - فهذه جريمة بشعة فى ذاتها كافية لإدانة أى خائنة.. وحتى لو لم تكن مديحة كامل متهتكة أو شاذة جنسياً.. فهى شخصية مدانة ومرفوضة دون

أى حاجة لمزيد من الفضائح!*

ولقد نجح السيناريو فى صياغة البناء المناسب لهذه الموضوعات من حيث الإثارة البوليسية والتشويق والاحتفاظ بعقل المتفرج مفتوحاً يقظاً لمتابعة ما يحدث أمامه.. وكان كمال الشيخ فى أحسن حالاته كمخرج متمكن يخلق لهذا الجو كل عناصر الحبكة والتدفق وبأدوات سينمائية جيدة أهمها تصوير رمسيس مرزوق ومونتاج سعيد الشيخ الذى كان بطلا حقيقياً آخر فى فيلم يعتمد أساساً على التدفق والسلاسة ودقة الإيقاع.. وكانت مشاهد باريس رغم صعوبة تنفيذها فى الشوارع أفضل مشاهد الفيلم - أفضل حتى من مشاهد مصر - وكانت مطاردات السيارات مثلاً شديدة الإحكام.. ولكن لعبة الذكاء بين رجلى المخابرات المصرى والإسرائيلى كانت أقل مستوى وعقلاً مما نتصوره عن هذه اللعبة.. فقد كانت المسائل أحياناً تتم بسهولة شديدة.. كأن يتم تركيب ميكروفون فى رقبة كلب رجل المخابرات الإسرائيلى وفى مقدمة سيارته بهذه السهولة.. وكأن يتسلل ضابط المخابرات المصرى إلى شقة مديحة كامل فتصل هى فجأة وتحس بحركته ولا تصنع شيئاً ثم ينتهى المشهد الذى تم بناؤه جيداً دون أن نعرف كيف خرج من الشقة بهذه البساطة وكيف فات شىء كهذا على فتاة ذكية كهذه!

إن المشكلة هنا ليست أن هذه الأشياء يمكن أن تكون قد حدثت هكذا بالفعل فى الواقع.. فقد كان على السينما أن تقدمها بشكل أكثر تركيباً وإقناعاً يتفق ومستوى حرب المخابرات كما نتصورها ومستوى الفيلم نفسه.. ولكنها ثغرات صغيرة لا تقلل من قيمة فيلم مصرى جيد الصنعة وجديد تماماً فى موضوعه وأسلوبه و«جوه»..

وفيه جهد كبير فى الأداء من مديحة كامل التى تحمل لأول مرة فيلماً كاملاً على كتفيها وتقدم وجها جديداً مختلفاً عن وجوهها السابقة الباهتة وتكشف عن إمكانيات كانت مختفية وهى تلعب دوراً صعباً شديد التعقيد.. ومعها جميل راتب الذى يثبت كل يوم أنه ممثل جيد جداً تظلمه السينما دائماً.. ثم الممثلان الشابان نبيل نور الدين وصلاح رشوان اللذان استطاعا فى دوريهما القصيرين أن يفرضا نفسيهما على المشاهد فى خطواتهما الأولى.. وإتاحة كمال الشيخ الفرصة لهما خطوة يستحق التحية عليها فى ذاتها.. أما محمود ياسين فهو مثل حارس المرمى الذى «لم يختبر»!

---

* مجلة «الإذاعة» - ١٩٧٨/١٢/٣٠

ما هى بالضبط مشكلة السيدة لولو..؟!

لأن السينما المصرية تريد أن تقول إنها تناقش المشاكل الاجتماعية.. فمن الطبيعى أن تهجم علينا فى وقت واحد أو فى أوقات متقاربة موجة أفلام تدعى كلها أنها تناقش أزمة المساكن.. ولن يدهشنا بالطبع أن نكتشف أنها جميعاً أفلام لا علاقة لها بالأزمة الحقيقية ولا بأى أزمة.. أو أنها فى أفضل الأحوال لا تتعامل معها إلا من السطح.. فلا تلمس شيئاً من جوهر المشكلة المطروحة أو أسبابها أو إنعكاساتها الحقيقية على علاقات الناس.. إلا من حيث البحث عن مجرد وسيلة أو إطار جديد لتقديم نفس القوالب المكررة والشخصيات الوهمية..

وفيلم **«عيب يا لولو.. يا لولو عيب»** يقول بالخط الكبير فى إعلاناته أن «أزمة المساكن اضطرت نيللى للسكن فى شقة ثلاثة شبان عزاب هم عزت العلايلى.. وعادل إمام.. ومحمود عبد العزيز.. فقال لها المجتمع»: ثم يجىء عنوان الفيلم الضخم!.. وهو عنوان غريب جداً.. فمنذ عدة سنوات وأنا أقرأ إن هناك فيلماً بهذا العنوان وأتصور إنه فيلم استعراضى لا سمح الله. فليس هناك سبب فى العالم يدعو لإطلاق هذا العنوان على فيلم يحاول أن يناقش مشكلة جادة وبأسلوب جاد.. بل ويتحول إلى تراجيديا مسيلة للدموع فى نهايته وبدون أى مناسبة!

وليس العنوان فقط هو الغريب.. وإنما الفيلم نفسه.. فأنت لا تستطيع أن ترفضه تماماً.. ومع ذلك فأنت لا تستريح أبداً وأنت تشاهده.. وإنما تظل تتقلب على مقعدك طوال ساعتين وأنت تدعو الله أن يحدث شىء يدفع المسائل إلى نهاية ما لكى تندفع أنت أيضاً إلى الشارع والهواء الطلق.

فى الفيلم محاولة حقيقية لصنع شىء جاد ومختلف.. وسيناريست جديد هو وصفى درويش يقدم مادة لا بأس بها.. وهناك أربعة ممثلين جيدين فعلاً لا تستطيع أن تلومهم على شىء.. ويكفى إنه ليس هناك أى أغنية ولا أى هياتم وإن المشكلة

المطروحة أمامك مشكلة حقيقية وحية جداً بل وقد تكون علاقتك بها علاقة مأساوية لو كنت مثلى ومثل نيللى فى الفيلم تبحث عن شقة دون أن يسأل فيك أحد.. فما هى المشكلة إذن؟

المشكلة أن النوايا الطيبة لا تكفى وحدها كما قلنا عشر مرات من قبل.. لصنع فيلم جيد.. فالمهم أولاً أسلوب تحويل هذه النوايا الطيبة إلى فيلم والمنطق الذى يحكم تناول هذه المشكلة أو تلك.. ثم طريقة التنفيذ أو ما يسمى بالمستوى الفنى.. والمستوى الفنى لأهم عناصر هذا الفيلم متواضع جداً.. إخراج سيد طنطاوى.. وتصوير عصام فريد.. ومونتاج صلاح عبد الرازق.. وديكور ماهر عبد النور.

المنطق الذى يحكم تناول مشكلة الإسكان فى هذا الفيلم يريد أن يضع فتاة فى شقة واحدة مع ثلاثة شبان.. من بين كل جوانب ومظاهر أزمة الإسكان فى مصر لا يريد الفيلم أن يعرض سوى هذا الجانب الذى لا يمكن أن يحدث أبداً فى مصر تحت أى ظروف ومهما كان حجم المشكلة.. ولذلك نسف الفيلم منطقه الأساسى من البداية.. ثم إنه لا يكتفى بغرابة الحالة التى يعرضها فيجعل الفتاة التى تضطر للسكن مع الشبان العزاب طالبة مثلاً أو موظفة أو عاملة انتقلت إلى القاهرة ولم تجد مكاناً يؤويها إلا بهذه الطريقة المستبعدة تماماً.. وإنما أراد أن يزيدها غرابة وتعقيداً بأن يجعلها امرأة متزوجة أيضاً.. تركت زوجها فى الأسكندرية عند أول قلم وجهه إلى خدها الأثيل – ولا يحاول أحد أن يسألنى عن معنى «الأثيل» هذه لأنى لا أعرفه ولكنها كلمة تعجبنى جداً من زمان وكنت أريد دائماً أن استخدمها وأعلم أنها صحيحة لغوياً! – وهكذا ببساطة متناهية تترك الزوجة بيت الزوجية بل والبلد كلها لتسافر إلى القاهرة وفى ثانية واحدة وبلا أى مشاكل.. فمن لقطة إلى لقطة يغير الله من حال إلى حال.. كيف؟ بالصدفة البحتة وفى نفس اللحظة التى يضرب الزوج فيها زوجته بالقلم تقرر شركة السياحة التى تعمل فيها الزوجة – واسم الشركة مذكور بوضوح عدة مرات فى الفيلم من باب المساهمة فى الإنتاج قطعاً– أن تنقل اثنين من موظفيها إلى القاهرة.. وبعد عدة مشاكل فى بيت المغتربات لا نعرف عنها شيئاً ولكن نسمعها فى جملة واحدة على لسان نيللى.. تحدث معجزتان فى وقت واحد!.. يوافق سائق التاكسى محمود عبد العزيز على توصيلها بمجرد أن عزمته على سندويتش همبورجر.. ثم تعثر على حجرة خالية فى شقته التى يسكنها مع عزت العلايلى وعادل إمام.. تصور حجرة خالية مقابل سندوتش همبورجر..!! (إعلان: يعلن كاتب

هذه السطور عن مكافأة مائة سندوتش همبورجر لمن يدله على حجرة خالية.. و٣٠٠ سندوتش لو كانت هذه الحجرة فى شقة واحدة مع عادل إمام.. و٥٠٠ سندوتش لو كانت مع نيللى)!

يتحول الفيلم بعد هذا السكن المشترك إلى سلسلة من المواقف المثالية «العبيطة».. حيث كل الناس ملايكة.. وحيث تنهال الدروس الأخلاقية والمواعظ على رءوسنا كالمطر.. مع خطب عصماء عن الحب بين البشر ومفهوم الحرية وحضارة الناس البسطاء.. وحيث يحاول الفيلم أن يجعل من عادل إمام الشخصية الفاسدة فى الفيلم فتكون هى الشخصية المنطقية الوحيدة المقنعة والمعقولة والباقون تماثيل من الشمع البارد الذى يتكلم كثيراً.. وتكون الزوجة الملائكية التى يريدنا الفيلم أن نتعاطف معها ومع ثرثرتها الزائفة عن الحرية والاستقلال والشرف ورفض حكم النفاق والتستر خلف الأنقعة.. هى نفس الزوجة التى تركت زوجها فى بداية الفيلم يغسل ويطبخ لتنطلق هى «على حل شعرها» بحجة العمل.. ومع ذلك وعند أول مناقشة ومع أول قلم تعتبر نفسها ضحية مظلومة فى مجتمع رجعى متخلف وتترك البيت بلا طلاق لتعيش مع ثلاثة عزاب.. ولكى يتفرغ بعد ذلك سكان عمارة كاملة لمراقبتها مع تلميح واضح من الفيلم إلى أن كل ستات العمارة منحرفات دون أن يتفضل بإخبارنا كيف أولماذا..؟

إن المسائل مختلطة إذن فى هذا الفيلم الطموح بأكثر مما يستطيع.. والذى يحاول أن يناقش كل مشاكل المجتمع المصرى مرة واحدة فيما يبدو: الإسكان والأخلاق ومفهوم الحرية وضرورة تغيير بعض العلاقات المتخلفة والدعوة للحب بين البشر مع بعض النصائح الزوجية والدروس الفلسفية.. ولو إنه حاول أن يناقش مشكلة واحدة فقط فربما حقق نجاحاً أكثر.. ولما وجد نفسه مضطراً من أجل الشباك لأن يجمع بين الكوميديا المعقولة والتراجيديا غير المعقولة.. حيث تصاب الزوجة بمرض خطير مفاجئ بمجرد اكتشاف زوجها لفضيحتها.. وإذا بالطبيب نفسه يندهش: كيف عاشت هذه السيدة حتى الآن.. لتموت فجأة فى آخر لقطة؟.. مع سؤال نسأله نحن أيضاً.. وهو سؤال آخر أهم هو: كيف كان يمكن احتمال هذا الفيلم بدون هذا العبقرى المدهش عادل إمام؟

مجلة «الاذاعة» - ٢٩ / ٧ / ١٩٧٨

افلام عام : ١٩٧٩

شفيقة الجميلة جداً بدون متولى..!

بعد عديد من المشاكل والقضايا استغرقت عدة سنوات خرج فيلم **«شفيقة ومتولى»** إلي النور بعد أن تقلب بين أيدى ورؤية ثلاثة مخرجين: سيد عيسى ويوسف شاهين وعلى بدرخان .. ولكن يجيء الشكل النهائى للفيلم الذى صاغه على بدرخان من سيناريو صلاح جاهين.. مختلفاً بالتأكيد عن التصور المبدئى لسيد عيسى وشوقى عبد الحكيم.. وفى ظروف بالغة التعقيد يخرج فيلم يحمل بقايا من جهد سيد عيسى المتواصل خلال عدة سنوات لم يظهر منه سوى خمس دقائق على الشاشة من مشهد المولد كان قد تم تصويرها بالفعل قبل اندلاع الخلاف الشهير بين المخرج والبطلة.. كما يحمل بصمات يوسف شاهين فى اختيار مواقع التصوير كما سمعت وبعد أن كان مقرراً أن يخرجُ هو الفيلم قبل أن يسنده إلى على بدرخان الذى تحمل وحده فى النهاية مسئولية الإنجاز النهائى لهذا العمل الذى ارتبط بقدر هائل من المشاكل والتعقيدات إلى حد لم يكن يوحى بإمكانية خروجه إلى الحياة..

ويصبح علينا أن نتجاهل كل هذا التاريخ المعقد للفيلم لنناقش ما رأيناه بالفعل على الشاشة.. لنجد الخطوط الرئيسية من الحدوتة الشعبية المعروفة عن متولى الذى قتل شقيقته الجميلة شفيقة بعد أن اكتشف أنها انحرفت.. والتى لا ندرى بالتحديد قدر الواقع وقدر الأسطورة فى هذه القصة الشائعة فى التراث المصرى.. ولنجد أن صانعى الفيلم فى صورته النهائية – المخرج على بدرخان وكاتب السيناريو صلاح جاهين – قررا التركيز على إضفاء بعد سياسى للفيلم.. فاختاروا له فترة حفر قناة السويس.. حيث كانت مصر خاضعة لطبقة حاكمة عميلة من الباشوات المتحالفين مع القوى الاستعمارية العظمى حينذاك.. بريطانيا وفرنسا.. يدور الصراع السياسى

بين هذه الطبقة الحاكمة حول التبعية لهذه أو تلك.. حيث تكون هناك فلسفة ذكية وواقعية تقول أننا «لازم نكون إما مع دول وإما مع دول».. بينما تطرح العناصر الوطنية من الشباب المصري الواعي سؤالاً بسيطاً لا يجد جواباً؟ «وليه مانكونش مع أنفسنا.. هى مصر شوية يا جدعان؟»

وفى هذا الإطار يمكن أن نفهم الصراع بين اثنين من أقطاب الطبقة الحاكمة العميلة: الطرابيشى باشا (أحمد مظهر) أحد أثرياء الصعيد والذى يقوم بتوريد الفلاحين المصريين ليعملوا عبيداً فى حفر القناة التى لن يستفيدوا منها شيئاً قدر استفادة وكالات التجارة الاستعمارية.. وفى ظروف تحت مستوى الإنسانية تؤدى إلى موت خمسين ألف «عبد» تحت رمال القناة.. والقطب الآخر الأكبر يسرى باشا (جميل راتب) الذى يريد مداراة هذه الجريمة قبل أن تصبح فضيحة تهز الرأى العام الأوربى وتهدد سمعة الطبقة كلها.. والذى تحركه فى نفس الوقت نزواته الجنسية المازوكية الشاذة..

يستند الفيلم إذن إلى أرضية تاريخية سياسية جداً ونابعة من مرحلة خطيرة من تاريخ مصر الحديث القريب.. فهو لم يترك الأسطورة أو الحدوتة الفولكلورية فى فراغ غير محدد الملامح مثل معظم حواديتنا.. وتأكيداً لهذا الجانب العقلانى للأسطورة.. اختار السيناريو الذى كتبه صلاح جاهين أسلوب الراوى الذى يؤديه بصوته صلاح جاهين نفسه.. وهو أسلوب يبدو للوهلة الأولى مناسباً لحدوتة شعبية معروفة وشائعة ويعيدها إلي أصولها عندما كانت تروى فى قرانا فى الموالد والمقاهى أو على المصاطب.. ونحن ندرك هذا كله بمجرد أن يأتينا صوت جاهين قائلاً فى بداية الفيلم: «قال الراوى يا سادة يا كرام!».. ولا نملك نحن أى اعتراض.. فنحن نحب قطعاً صلاح جاهين وشعره وكل ما يصنعه.. ولكن من حقنا أيضاً أن نناقشه لنكتشف أن عنصر الراوى الذى يضفى هذا الطابع العقلانى أو البريختى على الأسطورة التي يعرفها الناس بهدف تأملها والتفكير فى دروسها وعدم الاندماج العاطفى فيها كمجرد حدوتة.. هذا العنصر كان ممكنا ألا نرفضه فى ذاته لو أنه أدى هذه الوظيفة فعلاً أو أنه أضاف جديداً يبرر استخدامه.. بحيث يصبح جزءاً عضوياً من بناء الفيلم لا يمكن أن يؤدى الاستغناء عنه إلى خسارة شيء.. ولكن ما حدث فعلاً إننا سمعنا فقط صوت صلاح جاهين كأنه مطلوب لذاته.. أو كأن صلاح جاهين أراد أن يكون موجوداً فى الفيلم بشخصه – ممثلاً فى صوته على الأقل –

١

لأنه لم يستطع أن ينسى حبه القديم للتمثيل.. ولم يتوقف أبداً منذ ذلك الحين عن التحايل من أجل التواجد.. ولكى يصبح كلامى مفهوماً أقول إن صلاح جاهين إما كان يشير إلى أحداث سنراها بعد ثوان «فيحرقها».. وهذا ضد أسلوب أى «حدوتة» فى العالم.. وإما أن يشرح لنا أشياء رأيناها للتو.. وهذا ضد أسلوب أية مشاهدة حتى بالمنطق العقلانى أو البريختى.. فليست هذه وظيفة الراوى أو الكورس أو أية وسيلة إيضاح خارجية أخرى كما لابد يعلم صلاح جاهين نفسه.. وتبقى وظيفة ثالثة أداها شعر أو موال صلاح جاهين.. وهى إلقاء بعض الحكم والتعليقات على ما يحدث أحيانا من باب «عجبى» التي اشتهرت بها رباعياته.. وهى مسألة مرتبطة بالشعر أكثر من إرتباطها بالسينما..

هنا قد يسألنى صلاح جاهين علي الفور: ما الذى كنت تريدنى أن أقوله إذن من خلال وظيفة الراوى؟.. وهنا أقول له على الفور: مش شغلى.. فلست أنا كمتفرج الذى اقترحت عليك هذا الأسلوب لتقول أى شيء!

وللإنصاف لابد أن أقول إن هذه الملاحظة المبدئية – التي ليست شكلية أبداً – لا تنفى الجهد الكبير الذى بذله صلاح جاهين فى صياغة فيلم جيد.. يحاول أن يطرح أشياء هامة جداً وعاقلة ومثيرة للتفكير ومرتبطة بمصر الماضى والحاضر أيضاً.. ومن خلال نفس الأدوات الجماهيرية تقريباً التي كان يبددها فى أفلام مثل **«زوزو»** و**«أميرة»** والتى تعطى فى **«شفيقة»** نتائج مختلفة.. حتى على المستوى التجارى نفسه الذى دفع يوسف شاهين المنتج ثمنه من عدم الإقبال كما يجب على فيلم لسعاد حسنى.. لأن جماهير السينما عندنا – وهذه حقيقة فد لا يريد أحد الإعتراف بها– تشاهد سعاد حسنى فى هذا الفيلم فى جو جاد يسوده نوع من «العقل» رغم الأغنيتين اللتين قدمهما الفيلم كتنازل.. ورغم الرقصة التي يبدو أن كل مشكلتها إنها لم تكن «بالبدلة الشرقية» التى تكشف عن البطن.. وهذا درس هائل للفنانين الذين يدللون الجمهور إلى حد التنازل له عن كل ما عودوه هم أنفسهم عليه.. فأصبح وحشاً يصعب إرضاؤه.. لا يقبل «أى تنازل فى التنازل».. بمعنى إنه لا يقبل الرقص والغناء والسياسة.. إذا كنت قد قدمت له من قبل الرقص والغناء فقط وكانت «كل المسائل عال والمزاج السطة»!

نحن أمام فيلم جيد بالتأكيد ومختلف عن السينما المصرية التقليدية.. وعلى بدرخان هنا مخرج جيد جداً بلا أدنى مبالغة يفهم أدواته السينمائية جيداً ويتطور

مستواه الحرفى إلى حد كبير عن أفلامه القليلة السابقة.. ويحاول أن يقدم عملاً كبيراً طموحا فى حدود السينما المصرية.. ولكننا نحس إن أشياء ومغريات كثيرة تكبله حرصاً على تقديم فيلم تجارى.. كأن يقدم رقصات وأغانى لسعاد حسنى كما تعرف عليها الجمهور فى «زوزو».. بل وإلى حد تقديم شفيق جلال أيضاً لأن حسن الإمام أوهم الناس إنه أصبح نجم شباك..

ونحن أمام نجمة جماهيرية جداً ورائعة جداً شكلاً وموضوعاً.. أدت دورها بمراحله وتقلباته المختلفة ببراعة ليست مستغربة على سعاد حسنى.. ولكننا جميعاً - متفرجين وحتى مخرجا ومنتجاً وكاتب سيناريو - أمام النجمة الكبيرة جداً التي لابد أن تدور كل الأشياء حولها.. وهذا هو العيب الخطير «لنظام النجوم» فى هوليوود كما في القاهرة على السواء.. ولكن خطأ الفيلم الذى لا يغتفر هو أنه حاول أن يطبق نظام النجوم هذا على قصة شعبية لا يمكن التلاعب فيها أو تحريفها لأن الجميع يعرفونها.. وإذا كان مشروعاً في الفن تحوير أو تطوير أى أسطورة أو قصة شعبية بهدف تقديم رؤية جديدة أو تفسير عصرى لها.. فلا يعنى هذا أن من حق أحد أن يحول **«شفيقة ومتولى»** إلى «شفيقة» فقط.. وإلا أصبح الفيلم شىء آخر.. وما رأيناه فى هذا الفيلم هو سعاد حسنى فقط.. ولأن من سيلعب دور متولى أمامها هو الممثل الجديد الموهوب أحمد زكى الذى ليس اسما ضخماً «يبيع» وليس هو محمود فهمى وحسين ياسين فلابد أم ينكمش دوره إلى حد أن يصبح كومبارس.. لقد كان أحمد زكى في الدقائق الخمس بالضبط التى احتلها من مساحة الفيلم وجها قادراً معبراً يحمل ملامح جديدة حادة مميزة ومختلفة عن وجوهنا التقليدية.. ولكن تم «سحق» أو «سخط» دوره فى الرواية الشعبية التي نعرفها والتى يمثل هو فيها محور الأحداث الرئيسى فى تقديرى أكثر من شفيقة.. وكانت النتيجة أن أصبح أحمد زكى كومبارس.. ومحمود عبد العزيز (دياب) كومبارس .. وحمزة الشيمى (أبو زيد) كومبارس.. وتأكدت أن الممثل الشاب الموهوب الآخر أحمد مرعى كان ذكياً حين أفلت بجلده ورفض دور (أبو زيد).. فى الوقت الذى اخترع الفيلم شخصيات أخرى ليس لها أساس فى الأسطورة مثل الطرابيشى ويسرى باشا وأعطاها أحجاماً أكبر.. وهو منطق غريب جداً.. ليس فى صالح شفيقة ولا سعاد حسنى نفسها.. وفى تصورى أن متولى لو كان نور الشريف مثلاً.. لكان قد تم بناء الفيلم بشكل آخر وبعلاقات أخرى.. وهو منطق أشد غرابة فقلب شخصيات وعلاقات وأحجام قصة

معروفة من أجل نجمة كبيرة ليس فى صالح القصة ولا النجمة.. وتصبح النجمة الكبيرة أكبر حينما تدور حولها شخصيات كبيرة أخرى وليس مجرد أقزام. وهكذا كانت سعاد حسنى جيدة جداً وجميلة جداً ولكن بدون متولى!..

ووسط هذا الزحام كله أكرر مرة أخرى أن «شفيقة ومتولى» هو فيلم مصرى جيد وجديد رغم كل هذه الملاحظات.. فليس هناك فيلم جيد فى العالم بلا ملاحظات.... وكان عنصر الصورة ممتازاً فى كل تفاصيله.. ولا أعنى بالصورة مجرد التصوير الجيد جداً لعبد الحليم نصر ومحسن نصر اللذين كانا فى أحسن مستوياتهما.. وإنما أعنى «الصورة» بالمعنى المتكامل وكما هى معروفة فى السينما العالمية كلها.. حيث هناك وظيفة سينمائية تظهر في هذا الفيلم لأول مرة فيما أظن.. هي وظيفة «المشرف الفنى» الذى يقف إلى جوار المخرج ومدير التصوير مسئولاً عن كل عناصر «الصورة» من اختيار مواقع وديكورات واكسسوار وزوايا تصوير وألوان وتصميم ملابس... وهنا يظهر دور الفنان ناجى شاكر واضحاً فى خلق عناصر صورة متناسقة ومتكاملة شديدة الجمال والتعبير عن الموضوع فى الوقت نفسه، ونحن نرحب جداً بهذا الفيلم ونقبله بكل هذه الملاحظات كمحاولة جادة لصنع سينما مصرية مختلفة.. رغم الرقص و«بانوا.. بانوا.. بانوا.. على أصلكم بانوا».. وشفيق جلال!!

مجلة «الإذاعة» – ٢٧ / ١ / ١٩٧٩

«مع سبق الإصرار»

منذ اللحظة الأولى جلست على مقعدى مشدوداً أتابع هذا الفيلم الذى فرض نفسه بقوة من مجرد الأسلوب الذى قدم به عناوين مكتوبة على الآلة الكاتبة.. وهى مسألة بسيطة جداً وليست اختراعاً ولكنها كانت تؤكد إننا أمام فيلم يريد أن يجدد وأن يكون مختلفاً فأنت يمكن أن تحكم على أسلوب الفيلم من مجرد الطريقة التي اختارها المخرج ليقدم عناوينه.. والسينما المصرية لم تحاول طوال عمرها كله أن تغير جلدها حتى فى هذه التفصيلة الصغيرة التي لا تقدم ولا تؤخر..

ولكن أى فيلم فى الدنيا ليس مجرد عناوين بالطبع.. فالمهم هو ما يصنعه بك بعد العناوين! وهنا نستطيع أن نقول إن **«مع سبق الإصرار»** هو فيلم جيد فى حدود السينما المصرية.. وإن أشرف فهمى يعود فيه ليكتشف نفسه كمخرج متمكن على المستوى الحرفى.. يملك قدرات فنية أكبر بكثير مما قدمه حتى الآن فى أفلامه الكثيرة.. وهو فى «مع سبق الإصرار» يعود إلى أشرف فهمى الذى كان جيداً جداً ومتفائلاً ومتحمساً فى **«ليل وقضبان»**.. ويغفر لنفسه كثيراً من الأفلام التى «ارتكبها» بين الفيلمين.. والتى نفهم ونقدر الظروف التى جعلته يسلم كل مواهبه وقدراته لعجلة السينما التجارية بلا مقاومة.. ولمجرد الرغبة في الوجود في الصورة.. وهى ظروف لا نلوم أشرف فهمى وجيله من السينمائيين الشبان المثقفين عليها.. لأننا نعلم جيداً أنها ظروف ومواصفات التركيب التجارى الشامل للسينما المصرية فى غيبة القطاع العام.. والتى لن يقدم أشرف فهمى وجيله أفضل ما عندهم إلا إذا تغيرت ظروف وشروط السينما المصرية من الأساس.. وهذا سهل وممكن الحدوث لأنه ليس معجزة!

ولكن «مع سبق الإصرار» نفسه يثبت أن أشرف فهمي إذن كان على خطأ عندما سمح لبعض تجار السينما بالعدوان على مواهبه.. لإنه فيلم من إنتاج القطاع الخاص.. والذين انتجوه كانوا يستهدفون الربح أيضاً مثل أى منتج فى الدنيا.. ومسألة مضحكة جداً بالطبع أن نطالب المنتجين بأن لا يربحوا.. وبأن يصنعوا أفلامهم فقط من أجل الارتفاع بفن السينما.. ولكن المشكلة هى أن المنتجين المصريين يتجاهلون حقيقة بسيطة جداً.. وهى أن الأفلام الجيدة فنياً وموضوعياً تربح أيضاً فى العالم كله.. وتربح كثيراً جداً أحياناً.. و«مع سبق الإصرار» هو فيلم جيد فنياً وأعتقد إنه حقق نجاحاً جماهيرياً كبيراً فى الوقت نفسه.. وهو درس يجب أن يعيه أشرف فهمي نفسه وأن يستفيد منه فى أفلامه القادمة فلا يقبل فيلماً لا يقتنع به.. وإنما يقتنع بأن النقاد يكونون أحياناً على حق..

وأعترف بأن الدموع طفرت من عينى أحياناً فى «مع سبق الإصرار».. وهى مسألة عندما تحدث لناقد مدرب على مشاهدة الأفلام بعواطف باردة تعنى أن الفيلم جيد الصنع جداً وشديد الإحكام والأقناع.. فهو فيلم يدور أيضاً فى نفس دائرة الميلودراما التقليدية فى أفلامه وحول نفس التساؤل الخالد حول «ابن مين بالضبط» أو «بنت مين بالضبط» وعن مسألة الأبوة الشرعية والرجل الذى قفز على بيت صديقه والرجل الآخر الذى اكتشف أن ابنته ليست ابنته.. والأصل الأجنبى للقصة معروف وواضح.. ولكن بشير الديك وهو كاتب جديد فى السينما المصرية يبدو أنه يريد أن يكون جاداً.. ومصطفى محرم وهو كاتب السيناريو متمرس! استطاعا أن يحولا الحدوتة العادية إلى صياغة سينمائية جيدة.. وبناء السيناريو محكم جداً وشديد الذكاء والسلامة.. فنحن أمام وكيل النيابة محمود رفعت (محمود ياسين) الذى يواجه موقفاً عاماً هو جريمة قتل نجمة السينما الهام سامى ويبحث عن قاتلها.. وموقفاً خاصاً جدا هو اقتحام صديقه القديم مصيلحى (نور الشريف) لحياته من جديد متهماً إياه بأنه اعتدى على زوجته منذ عشر سنوات وأنجب منها بنتاً.. ويرسم السيناريو هذا الصراع العام والخاص فى خطوط متوازية بحذق شديد جداً.. والنقلات بين القضية العامة والقضية الخاصة نقلات ذكية ومنطقية تعكس حرفة سيناريو وحوار جيدة.. إلى أن يصب الخطان معاً نحو ذروة الجريمة الجديدة لقتل مصيلحى مرة أخرى فى نهاية الفيلم.. ولكن لأنه فيلم «بلا توابل» فقد اختلق صانعوه بيت دعارة يلجأ إليه مصيلحى بابنته ليغرق فى الخمر والمخدرات دون أن يفسر لنا

الفيلم كيف يمكن أن يدخل رجل مسحوق تماماً كهذا وسطاً كهذا وكيف يملك نفقاته..

وإذا كان المشهد القصير الذى أداه توفيق الدقن طبيب الأرياف الذى يزور أعمار الفتيات وأعمار «البهائم» معاً.. جزءاً من أعمق أجزاء الفيلم وأكثرها كشفاً لظروف البيئة التى حدثت فيها هذه الأحداث كلها.. فقد أفلته السيناريو وعبره عبوراً سريعاً.. دون أى محاولة للتكثيف أو التعمق مع أنه كان يمكن أن يضيف للفيلم بعداً اجتماعياً وحتى جماهيرياً مؤثراً..

وفى موضوع جيد كهذا كان طبيعياً أن يكون أشرف فهمى في أحسن حالاته.. وأن يسترد قدراته فى «ليل وقضبان» وسيطرته على أدواته الفنية وتوظيفه لكل العناصر ابتداء من فكرة «العناوين» المبتكرة وحتى مشهد مقتل مصيلحى فى النهاية.. وهنا يبرز دور المصور الجديد عصام فريد الذى كان بارعاً جداً فى تحقيق كل أجواء الإضاءة المناسبة تماماً لمختلف المواقف.. ويعود جمال سلامة بموسيقاه إلى نفس مستواه الذى يتناساه أحياناً هو الآخر فى بعض أفلامه..

أما التمثيل فهو الركيزة الأساسية لمثل هذا النوع من الموضوعات التى تتطلب أعلى مستوى من الأداء.. ولم يتحقق هذا فقط فى المباراة الرئيسية بين نور الشريف ومحمود ياسين اللذين اختارهما أشرف فهمي وأدارهما بذكاء.. وإنما فى كل الأدوار الأخرى المساعدة، حتى هذا الممثل المجهول الذى لعب دور العشيق قاتل نجمة السينما والذى كان مقنعاً جداً فى مشاهده القصيرة.. بينما يتبادل «الكبيران» نور الشريف ومحمودياسين دوريهما فى **«سونيا والمجنون»** فيلعب محمود ياسين هنا دور رجل القانون.. وهو دور يجعل المتفرج بالضرورة ضد الممثل متعاطفاً مع الطرف الآخر.. وإن لم يستطع هذا أن يخفى قدرات محمود ياسين على أداء دوره فى حدود الشخصية المرفوضة من الجمهور أو «الآنتى هيرو».. بينما يلمع نور الشريف بشكل فائق فى أدائه للشخصية المقابلة شديدة التعقيد والتى تتطلب ممثلاً موهوباً مثل نور الشريف الذى كنت اعتقد دائماً أن قدراته أكبر بكثير من كل ما قدمه فى أفلامه حتى الآن.. والمؤسف أن «مع سبق الإصرار» الذى مثلنا فى مهرجان القاهرة الثالث فى سبتمبر الماضى هو الفيلم الوحيد الذى لم يعرض علينا فى لجنة التصفية.. فلم أشاهده إلا فى الأسبوع الماضى.. وإلا لقلت مبكراً جداً هذه الكلمات التى تبدو متأخرة جداً.. وهى إن «مع سبق الإصرار» كان أفضل بالفعل من كثير من الأفلام

في مسابقة المهرجان.. وإن نور الشريف - وقد شاهدت كل أفلام مهرجان القاهرة - كان يستحق بلا جدال جائزة أحسن ممثل فى أفلام المسابقة.. وإنه كان أفضل بكثير من الممثل الألمانى الذى فاز بالجائزة.. لمجرد إنه «خواجة»!

مجلة «الإذاعة» - ١٩٧٩/٣/١٠

عادل إمام ظاهره تقلب بعض حسابات السينما

«المحفظة معايا» هادف لكنه مضحك!

فجأة.. استطاع النجم الكوميدى الموهوب أن يحدث إنقلاباً هادئاً فى السينما المصرية لعله لم يكن يقصده أو يتصوره.. عرضت له ثلاث أفلام فى وقت واحد يحقق كل منها أرقاماً قياسية تتجاوز شادية ومحمود ياسين ونور الشريف وتكسر إلى حد ما مفهوم النجاح التقليدى الذى ساد أفلامنا لعشر سنوات ماضية على الأقل.. وفى تصورى أن آثارها ستنعكس على السينما المصرية لبضع سنوات قادمة!

لقد استطاع عادل إمام بموهبته غير العادية كممثل كوميدى متفرد ومختلف تماماً عن أنماط الكوميديا التقليدية فى السينما المصرية بحيث يقترب - بعد الريحانى العظيم ومع الفروق الكثيرة بالطبع - من الكوميديا العالمية الراقية.. وأتحدث هنا عن قدرات عادل إمام الخاصة في التعبير وفى تحقيق التجاوب مع الجمهور والقدرة على إضحاكه ولا أتحدث عن الأفلام نفسها بالطبع!.. استطاع أن يدفع الجمهور و«تركيبات» الإنتاج التجارية الشائعة إلى إعادة النظر فى كثير من الأساطير.. لم تعد الميلودرامات التقليدية التى تسيل أكبر قدر من دموع الناس هى أسرع وسيلة لمخاطبتهم.. وعادل إمام يثبت أن الناس لا ينقصها «النكد» ليبكوا خارج السينما وداخلها أيضاً.. ولم تعد الأحلام والأوهام الملونة والديكورات الفخمة والسيارات الفارهة وأحمد الذى يحب منى على شاطئ البحر ووراءهما قرص الشمس القانى هو وسيلتهم للهروب.. وتغيرت مواصفات «النجم» بالتالى.. فرغم تعلق الناس بمحمود ياسين ونور الشريف وحسين فهمى فإن أحداً لم يقل أبداً أن

سينما كاملة لبلد كامل يمكن أن تدور حول ثلاثة نجوم بالعدد بحجة أن الناس لا تريد أن ترى سواهم..

وعادل إمام يؤكد بنجاحه المدهش – الذى لم يدهشنى شخصياً في الواقع – أن مسألة «النجم» هذه وبالمنطق المصرى.. مسألة مضحكة جداً ومتخلفة وهجرتها السينما العالمية كلها من زمان.. فالنجم ليس فقط هذا الشاب – أو الكهل – الوسيم حليق الذقن لامع العينين الذى خرج شعره للتو من تحت «السيشوار» والذى لا تنكسر أبداً خطوط بدلته الملونة بلون «الكرمب» والذى يجيد تسبيل عينيه وهو يلقى الكلمات «الرصينة»!.. وإنما النجم يمكن أن يكون شاباً مثل عادل إمام لا تزيد علاقته بالوسامة عن علاقتى شخصياً.. ولكنه ملئ بشحنة إنسانية حارة هائلة وصادقة بحيث يمكن أن يعتبره الجمهور واحداً منه.. مطحوناً مثله.. صعلوكاً مثله.. يواجه قوى أكبر منه وبلا سلاح سوى براءته ورغبته فى أن يحتفظ بمكان صغير نظيف فى قلب الغابة..

ولكن هناك بالطبع عنصر الكوميديا.. أى قدرة النجم على إضحاك الناس.. وهى مسألة كانت ضرورية دائماً ومضمونة النجاح فى السينما المصرية من الريحانى والكسار.. مروراً بالنابلسى وإسماعيل ياسين.. وإلى فؤاد المهندس وعادل إمام.. وهنا قد لا يصبح عرض ثلاثة أفلام ناجحة فى وقت واحد لعادل إمام ظاهرة فى ذاتها.. فمن قبل كان إسماعيل ياسين ظاهرة في السينما المصرية فى فترة من فترات انحطاط الكوميديا السينمائية.. وإلى حد أن أصبحت الأفلام تحمل اسم إسماعيل ياسين نفسه.. ولكن هنا يجيء الفارق «النوعى».. أى الفارق بين مستوى متخلف وغريزى من الكوميديا (الميكانيكية) المرتبطة بفترة تخلف كامل فى الذوق الاجتماعى.. ومستوى آخر شديد النضج والرقى من الكوميديا يستطيع أن يفرض نفسه وسط نفس التخلف فى الذوق العام.. فعادل إمام يضحك الناس ليس فقط بقدرته الذاتية على ذلك.. وإنما أيضاً وأولاً بلا ذرة افتعال ولا ابتذال ولا دون ضرب أى (شقلباظ)!

وهذا النجاح الذى جاء عبر سنوات طويلة من المعاناة ومن درجة الصفر ومن «المرمطة» واكتساب الخبرات من المسرح والتليفزيون والسينما ومن محاولة الفهم والدراسة والتطور الدائم ومن معرفة واسعة أيضاً بالعالم – فقد لا يعرف الكثيرون إن عادل إمام من أكثر فنانينا قراءة وثقافة ومحاولة للمعرفة – هذا النجاح يثير

بالضرورة سؤالاً عن موقف السينما التجارية الآن من عادل إمام.. وهي السينما التى لا علاقة لها بالثقافة بقدر علاقتها بالفاصوليا الخضراء وبحسابات الكسب والخسارة و«اللى تكسب به العب به!» من الطبيعى أن المنتجين والموزعين سيعيدون حساباتهم.. وسينظرون إلى عادل إمام باعتباره مجرد الدجاجة التي تبيض الذهب.. وقد سمعت أنهم بدأوا بالفعل يستدعون «ترزية» السيناريوهات لتحويل بعض الموضوعات التى كتبت للنجوم الكبار بحيث تناسب عادل إمام. وهنا يجىء دور هذا الفنان الشاب نفسه فى معرفة النقطة التى أصبح يقف عليها ليتبين طريقه والى أين يمكن أن يذهب بعد ذلك.. وأن يملك القدرة على أن يقبل وأن يرفض.. فهذه هى نقطة التحول الحاسمة فى حياة كل فنان.. خاصة وأن عادل إمام لم يقدم أفضل ما عنده بعد!.

وفى **«المحفظة معايا»** الذى نحيى منتجه جمال التابعي على إنتاجه – خاصة بعد أن أرسل لى الصور! – والذى لابد أن نحيى مؤلفه أحمد عبد الوهاب على توظيفه للكوميديا فى موضوع اجتماعى جزىء وناضج مرتبط بحقيقة حياتنا وبحيث لا تصبح الكوميديا مجرد وسيلة فارغة للإضحاك كما يدعى بعض المضحكين الذين لا يضحكون أحداً رغم ذلك.. في هذا الفيلم يجد المخرج محمد عبد العزيز مادة يستطيع بها أن يعود إلى مستواه فى أفلامه الأولى التي استطاع فيها هو أيضاً أن يقدم خطاً متميزاً فى الكوميديا السينمائية النظيفة.. وهو فى «المحفظة معايا» يقدم نموذجاً للكوميديا حينما يتم توظيفها اجتماعياً.. وحين يصبح الضحك من خلال نجم جماهيرى محبوب من الناس وسيلة لقول شىء جيد لهؤلاء الناس عن حياتهم وما بها من ثغرات ونواقص لابد أن يعوها أولاً لكى يتصدوا لها..

إن النشال الصعلوك عادل إمام الذى يعتبر نفسه موظفاً فى (النقل العام) حيث أنه يقوم أولاً بأول بتخليص ركاب النقل العام من «محافظهم» التي لا فائدة منها فى الواقع.. هو فى حقيقته إنسان شريف لم يجد وسيلة أخرى للعيش والحب والزواج من حبيبته الفقيرة نورا.. وهو يكتشف بالصدفة مفارقة مذهلة حين يعرف أن زميل طفولته ودراسته سمير صبرى استطاع بطرق غامضة لا تخضع لأى منطق طبيعي.. أن يصبح «بيه» كبير وجيه فخم يرتع فى الثراء ويدير شركة كبيرة وهو الذى كان مثله تلميذاً فقيراً (خايباً) أيضاً فى المدرسة.. ويتصور النشال الصعلوك أن من حقه على صديقه «البيه المدير» أن يوفر له وظيفة شريفة فى شركته ليعتزل النشل ويتزوج

مثل كل البشر.. ولكن هذه القضية لا تشغل على الإطلاق الصديق الكبير الذى قفز بطرق ملتوية إلى قمة طبقة أخرى.. ويكون انتقام النشال بالطريقة الوحيدة التي يتصور أنها وسيلته لأخذ «حقه» من العالم.. فينشل محفظته.. ليكتشف الصحفى الشريف الذى يحارب من ناحيته معركته اليائسة «لتنظيف» المجتمع بتعرية اللصوص.. يكتشف أن فى هذه المحفظة أوراقاً تكشف أسراراً رهيبة عن إنحراف هذا المدير الفخم ومجموعة أخرى من (البهوات).. وتصبح القضية هى من يحصل على المحفظة.. وهى قضية تنتهي بالطبع بهزيمة الصحفى والنشال والحبيبة الفقيرة وانتصار النشال الحقيقى الذى يسرق أقوات الناس ولا يمسكه أحد لأنه أعقل من أن ينشل «بريزة» فى محفظة فلاح يزور الحسين!

إننا هنا إذن أمام كوميديا هادفة بنفس المعني الذى كان يثير سخرية بعض فلاسفة الكوميديا من قبل وتصور يا أخى أنها أضحكت الناس ونجحت تجارياً رغم أنها هادفة!

ولكن هذا لا يمنع بعض الملاحظات بالطبع.. منها هذه المباشرة فى طرح موضوع كان يمكن أن يكون أعمق من ذلك.. ومنها اللجوء إلى بعض القوالب التقليدية فى المقارنة بين الأغنياء والفقراء خاصة فى اختيار نماذج الحى الشعبى.. ونفس الديكور المفتعل للمقهى البلدى بنفس الزبائن بنماذجهم النمطية.. وبعض الأخطاء الواضحة فى «راكورات» الإضاءة.. وبعض العصبية والتجهم الذى يقترب من التكشير فى أداء عادل إمام نفسه وهو ما لا يبرره قيامه بدور نشال وكانت كل شخصيات الفيلم الأخرى هامشية وباهتة لم يلمع منها إلى جانب النجم الرئيسى سوى الممثل الشاب طارق هاشم الذى يأخذ فرصته الأولى الحقيقية وينجح في حدود دوره.. وإلى محمد عبد العزيز كمخرج يجيد حرفته جيداً أهمس فى أذنه بأن تنفيذ المناظر الخارجية لم يكن جيداً تماماً.. وأن تسجيل الدوبلاج لم يكن دائماً «سنكرون».. وهى مسائل مقبولة كلها فى فيلم نرحب به تماماً!

مجلة «الإذاعة» -١٧/٢/١٩٧٩

«قاهر الظلام».. مغامرة شجاعة فى بحار الظلمات

مثلما كانت حياة طه حسين وعطاؤه الغزير العظيم مغامرة شجاعة فى بحار الظلمات .. يكون انتاج فيلم عن حياته مغامرة شجاعة أيضاً فى ظلمات السينما المصرية.. لا يقدم عليها الا فنانون يستحقون الاحترام .. لانهم احترموا أنفسهم وفن السينما الذى يمارسونه.. كما احترموا رجلاً نادراً فى تاريخ الثقافة المصرية بل والعربية كلها حينما فكروا فى المجازفة بتحويل حياته إلى فيلم.. وأياً كانت هذه الملاحظة أو تلك على هذا الفيلم.. لقد كانت كل علاقة السينما المصرية بالتاريخ المصرى وبالشخصيات المصرية التي تستحق الاحترام هى علاقتها بمجموعة من الراقصات تحولن فى أفلامنا إلى مناضلات وشهيدات بل وقائدات أحياناً للحركة الوطنية.. وعندما تترك هذه السينما هذا كله وتقرر الخروج من الكبارية لتقدم طه حسين فى فيلم.. لابد أن نرفع أيدينا جميعاً بالتحية لكل من اشترك فى هذا العمل المحفوف بالمخاطر وبالخسائر أيضاً.. حيث لم تكن بأيديهم أية وسيلة لإغراء المفترج.. ولم يحاولوا من جانبهم أن يقدموا أى تنازل..

ولا مجال هنا للحديث عن عظمة طه حسين وقيمته فى حياتنا الثقافية والاجتماعية بل والسياسة نفسها فى بعض مواقفه ومعاركه مع سلطات أكبر منه.. ومن هنا يكون طه حسين بالضرورة أكبر من أى فيلم يصنع عنه.. ولا تكون هذه فى الواقع مسئولية الفيلم.. لأن حياة طه حسين وأعماله كانت من العمق والجرأة والرحابة بحيث لا يقدر عليها فيلم واحد ولا كاتب واحد ولا مخرج واحد.. فكل موقف لطه حسين وكل مرحلة وكل إنجاز يعطى مادة درامية وفكرية رائعة لفيلم كبير.. وشىء شجاع حقاً أن يتصدى منتج من القطاع الخاص لمحاولة كهذه.. وربما فى معزل كامل عن «سينما الدولة» التي كانت وحدها قادرة على ذلك فقط لو أنها كانت موجودة..

ومن هنا يكون التناول الفني نفسه لحياة طه حسين مغامرة هو أيضاً فى بحار الظلمات.. فهى ليست مهمة سهلة لا بالنسبة لكمال الملاخ كاتب القصة ولا لرفيق الصبان وصبرى موسى كاتبي السيناريو- وبصراحة فلست أعرف ما علاقة سمير عبد العظيم بحياة طه حسين! - كما تصبح المهمة أكثر صعوبة بالنسبة للمنتج ولعاطف سالم الذى يتحمل فى النهاية مسئولية الصورة التي يقدم بها بطله.. ومحاولة إحياء الفترات التاريخية المختلفة التى عاشها طه حسين فى مصر وفى فرنسا معاً.. رغم كل المشاكل التي لابد أن تصادفه فى التنفيذ..

ولكن نتيجة هذه الجهود كلها جيدة بشكل عام.. والفيلم مشرف بالنسبة للسينما المصرية.. يعكس اتجاها نادراً جداً فى إطار الإنتاج التجارى الرخيص والسهل الذى يستهدف الربح السريع.. والفيلم بالتأكيد لن يعجب المتفرج العادى.. لأن أمامنا مراحل طويلة جداً قبل أن تحدث المعجزة ويذهب المتفرج المصري ليشاهد فيلماً بطله طه حسين.. خاصة وأن الفيلم كما قلت لم يحاول أن يقدم أية إغراءات تجارية.. وإنما اقترب السيناريو من الطابع التسجيلى الذى لا يحمل عناصر درامية بالمعنى التقليدى الذى تعود عليه جمهورنا.. فنحن أمام طفل فقير فى قرية «الكيلو» فى صعيد مصر.. يدفع بصره نفسه ثمناً لظروف الفقر والتخلف والجهل والعلاج الخاطئ.. ولكن هذا كله لا يمنع طاقاته العبقرية النادرة من الإنطلاق.. ويعرض الفيلم لمراحل الدراسة المعروفة التى تفوق فيها طه حسين من الأزهر إلى كلية الآداب إلى باريس حتى حقق أعلى مستويات الدراسة وإلى أن تم تعيينه وزيراً للمعارف وأطلق صيحته الشجاعة عن أن العلم من حق الناس كالماء والهواء.. وينتهى الفيلم نهاية غامضة بعودة طه حسين الوزير إلى قريته وسط ترحيب وأغانى أهاليها.. ودون أن نفهم لماذا اختار هذه النقطة بالذات نهاية لكفاح هذا الرجل العظيم....

ومن العبث بالطبع أن نقارن الفيلم بحياة طه حسين الحقيقية أو بمواقفه ومعاركه العديدة.. فقد كانت هذه بالتأكيد مهمة أكبر من طاقة صانعى الفيلم.. ومن السهل أن نلومهم على نقص هذه النقطة أو غياب تلك.. ولكن من الإنصاف فى نفس الوقت أن نضع الفيلم فى إطار وظروف السينما التى خرج منها.. وهى ظروف أعتقد أنها لم تكن تسمح بأكثر من ذلك.. إن أعظم معارك طه حسين حول كتاب «الشعر الجاهلى» مثلاً ومواقفه المعروفة مع قوى التخلف التى صدمها هذا المفكر والأديب بل والسياسى العظيم غائبة عن الفيلم.. ولكنى أتصور أنه حتى لو كان صانعو الفيلم

قادرين على تناولها بالشكل وبالمستوى الذى تستحقه.. فإن نفس قوى التخلف – التى لم يهزمها طه حسين تماماً بحيث تفقد قوتها وقدرتها على المنع – لم تكن لتسمح لهم بذلك.. وقد سألت الدكتور رفيق الصبان أحد كتاب سيناريو الفيلم عندما شاهدته أول مرة فى مهرجان القاهرة: أين معركة كذا وأين موقف كذا وكذا؟.. فأكد لى أنه مستعد لاطلاعى على السيناريو الأصلى الذى كان يتضمن هذه المواقف ولكنها حذفت لسبب أو لآخر.. وأنا أصدقه..

ولهذا فإن أخطر ما يعيب الفيلم إنه يبدو وكأن محور حياة طه حسين كلها كان قصة الحب بينه وبين زوجته الفرنسية سوزان التى لعبت دوراً عظيماً فى حياته كامرأة عظيمة.. كما يبدو وكأنه يريد أن يثبت فقط كيف استطاع فتى ريفى فقير وضرير أن ينتصر على كل ظروفه ليصبح عظيماً.. وكل هذا حقيقى بالنسبة لطه حسين ولكنه لم يكن كل معنى حياة وأعمال طه حسين.. فلا حدود للمعانى والدلالات والبطولات بل والمعجزات الأخرى فى حياة طه حسين.

وفى نفس الوقت قد يكون غريباً أن يكون هناك بعض الخلل التاريخى فى التتابع الزمنى لبعض الأحداث.. بحيث لا يجئ بعضها فى مكانه الصحيح.. مع كل هذه العناصر التي اشتركت فى كتابة السيناريو ثم فى مراجعته كما قرأنا اسماءهم فى مقدمة الفيلم... وإذا كان طه حسين عظيماً بما يكفى.. فلا يعنى هذا أن يقدم السيناريو كل الشخصيات الثانوية التي أحاطت به ككنكرات غير مرسومة أو موظفة جيداً.. مثل هذه الشخصية الغريبة التي أداها يحيى الفخرانى والتى كان مقصوداً بها الإضحاك.. فلم يزد دورها عن وظيفة المهرج التقليدى فى أفلامنا الذى لا أتصور أنه كان موجوداً فى حياة طه حسين.. ومثل شخصية حمدى أحمد الذى أدى دور أخيه الفلاح البدائى الذى صحبه معه إلى فرنسا ليتهافت علي النساء بشكل مسىء إلى طه حسين وإلى أى فلاح آخر.. وبسبب المبالغة أيضاً فى رسم شخصيته بهدف الإضحاك أو تحقيق عنصر «الريليف».. وهو عنصر يمكن أن يؤدى عكس وظيفته إن لم يستخدم بفهم وعناية..

ولكن كل هذا لا ينتقص من الجهد الهائل الذى بذله عاطف سالم في تقديم عمله الكبير الصعب.. بكل ما تطلبه ذلك من إعادة إحياء للعصر سواء فى مصر أو فرنسا.. والإخلاص الشديد الذى حاول أن يقترب به من شخصية كان واضحاً إنه يحبها ويحترمها كثيراً.. ويحقق عاطف سالم أحسن مستوياته في مشاهد الريف

بالذات.. ثم فى مشاهد الأزهر وحلقات الدراسة فيه وبيوت الطلبة الفقراء.. فهو يذكرنا هنا بعاطف سالم الذى فرض نفسه بقوة فى بدء حياته السينمائية بأفلامه الواقعية الجريئة.. وإذا كنت شخصياً قد دهشت للقدرة الفائقة للطفل الذى أدى دور طه حسين الطفل إلى حد أن تصورت أنه طفل كفيف بالفعل.. فإن الفضل يعود إلى عاطف سالم أولاً بقدرته المعروفة على التعامل مع الأطفال بالذات واستخراج أفضل ما عندهم.. وعلينا أن نتذكر أيضاً الصعوبات التي واجهته فى تنفيذ مشاهد فرنسا للاحتفاظ بنفس ملامح العشرينيات والثلاثينيات التي وقعت فيها الأحداث الحقيقية.. وبإمكانيات إنتاجية محدودة بالطبع لا تقدر عليها إلا سينما الدولة: ولكن كل هذا الجهد كان يمكن أن يضيع لولا المقدرة الفائقة لمثل متمكن متعدد الإمكانيات مثل محمود ياسين.. الذى كان أداؤه هو محور العمل كله.. واستطاع أن يخرج بهذا الدور من إطار الفتى الأول التقليدى ليغامر هو الآخر فى بحار مظلمة ويتقمص شخصية وسمات وإيماءات رجل عظيم نعرفه جميعاً ليقنعنا به إلى حد كبير.. وبجهد فنان ماكياج موهوب هو الآخر.. فمزيداً من هذه الأفلام الجادة الشجاعة.. ومزيداً من هذه الشخصيات المصرية العظيمة التي ستكتشف السينما المصرية أنها كثيرة جداً لو أنها فكرت فقط فى أن تفتح باب الكباريه لتشم قليلاً من الهواء!

مجلة «الإذاعة» -١٧/٣/١٩٧٩

فعلاً «اسكندرية ليه»

فى فيلمه **«اسكندرية ليه»** يظهر يوسف شاهين فى لقطة واحدة لا تستغرق ثوان على الشاشة فى دور رجل اسمه الخواجة دياب.. فلا يكاد جمهور الصالة يراه حتى يهمهم كل الجالسين حولى فى نفس اللحظة: يوسف شاهين.. واعترف أننى فوجئت.. فقد كنت أتصور أن القليلين جداً من جمهور السينما المصرية هم الذين يمكن أن يكتشفوا مخرج الفيلم الذى يرونه لو ظهر فى لقطة واحدة.. وقد رأيت مخرجين كثيرين أكثر شعبية – من حيث إقبال الناس على أفلامهم – يظهرون فى لقطات سريعة كهذه فلا يعرفهم أحد ولا ينطق أحد بأسمائهم.. فما بالكم بيوسف شاهين الذى نتهمه دائماً بأن أفلامه صعبة وتخاطب جمهوراً آخر فيما يبدو غير الجمهور المصرى؟

قد يقال إن يوسف شاهين لعب البطولة الكاملة لفيلم **«باب الحديد»** ومن هنا يعرفه الجمهور.. ولكنى أحسست بفرح شخصى على أى حال وأياً كان مصدر معرفة الجمهور العادى جداً ليوسف شاهين.. فأنا أحب يوسف شاهين إلى أقصى حد وأيا كانت اخطاؤه.. بل أعترف بأنه سبب لى «هوسا» خاصاً منذ أن بدأت أدمن السينما ومنذ أن بدأ هو ينحت نهراً جديداً مختلفاً للسينما المصرية من ربع قرن من الزمان.. ولكنى خرجت من المشاهدة الثالثة «لأسكندرية ليه» وأنا أضرب كفاً بكف من فرط الغيظ.. فإذا كان يوسف شاهين شخصية شعبية إلى هذا الحد حتى بالنسبة للجمهور العادى.. فلماذا لا يصنع أفلامه لهذا الجمهور أولاً؟.. ولماذا يضع فى ذهنه وهو يعد لأفلامه الأخيرة – وبالتحديد منذ فيلم **«الاختيار»** – جمهور مهرجانات قرطاج وبرلين وموسكو وجمهور سينما مترو وهذا الناقد الخواجة أو هذا الناقد المصرى على السواء..؟ وإذا كان حتى لا يعنيه كثيراً النجاح التجارى لإنه يضمن تمويلاً وتوزيعاً لأفلامه بطرقه الخاصة وبعيداً عن الدوائر المغلقة للفيلم



إسكندرية ليه - إخراج يوسف شاهين - ١٩٧٩

المصرى فلا يواجه بالتالى مشاكل مادية.. فكيف لا يعنيه وصول أفلامه إلى الناس وهو فى حد ذاته أكبر مكسب يسعى لتحقيقه أى فنان.. بل وهو المبرر الوحيد لصنع أى عمل فنى؟

إن يوسف شاهين هو بلا أدنى جدال واحد من أهم فنانى السينما المصرية فى تاريخها كله.. وهو من أفضل مخرجينا من حيث المستوى الفنى إن لم يكن أفضلهم على الإطلاق.. ولقد وصل بالتأكيد فى فهم أدواته السينمائية وقدرته على توظيفها وتطويرها وخلق لغة خاصة به وأسلوب وعالم يمكن تسميته بلا تردد «عالم يوسف شاهين» إلى مستوى لا يقل عن أى مخرج عالمى.. بل إنه حسم ومنذ وقت طويل حتى المشكلة التي أثيرت حوله فى فترة من الفترات والتى خلقها هو لنفسه حول: هل هو مخرج مصرى أم خواجة؟.. فأثبت - إن كان فى حاجة إلي إثبات - أنه مصرى حتى النخاع.. وأنه ربما مصرى أكثر من الذين يقدمون فى أفلامهم الجلاليب والحارة البلدى والمعلمين والمقهى الشهير الذى يجلس عليه الحرامية الذين يحطمون الكراسى وفياسكات النبيت فوق رءوسهم بمناسبة وبدون مناسبة.. لم تعد هذه هى القضية.. بل إن يوسف شاهين - وبالذات منذ **«الاختيار»** وحتى **«اسكندرية ليه»** هو

أكثر المخرجين المصريين انشغالاً بمصر وتأملالها وقلقاً عليها وتعبيراً عن أزماتها الخانقة.. وهو مخرج عبقرى بلا أدنى جدال ووجه مشرف للسينما المصرية فى العالم كله ولا شىء فى هذا كله أصبح يحتمل المناقشة..

القضية كلها قضية أسلوب.. وعظيم جداً أن يحاول أى مخرج فى العالم أن يبحث عن أسلوبه الخاص والمنفرد وأن يخرج عن الأساليب التقليدية المستهلكة السائدة من حوله.. والفنان الذى لا يجرب ولا يجدد ليس فناناً من الأصل.. ولكن السؤال هو: كيف ولماذا وإلى أين؟

لقد كانت قيمة يوسف شاهين الأولى منذ أن «تفجر» فجأة فى ظلام السينما المصرية سنة ١٩٥٠ أنه كان مخرجاً جديداً جريئاً يحاول أن يصنع شيئاً مختلفاً ولا يكف عن المحاولة وعن المغامرة.. وهو من هذه الزاوية أشجع - وربما أهم - مخرجى السينما المصرية.. ومع ذلك يظل **«صراع فى الوادى»** و**«باب الحديد»** و**«الأرض»** هى أفضل أفلامه لأنها أكثرها وضوحاً وتواضعاً وأقلها افتعالاً للتجديد والتجريب.. وهو - ولسبب شيطانى غامض - يقرر منذ فيلم **«الاختيار»** أن يستخدم أسلوباً أوربياً فى التعبير عن قضايا مصرية صميمة وخطيرة.. بحيث أصبحت القضايا فى أفلامه الأربعة الأخيرة واضحة جداً وحساسة ويلمسها الجميع وينفعلون معها ولكن أسلوب التعبير عنها غامض جداً ومعقد وملىء بالتخبط والتشويش.. بحيث لا تبهر سوى المثقفين أو المتخلفين أو الذين يبحثون عن أى شكل مختلف للسينما المصرية حتى لو كان هذا الشكل الغريب المحموم المجنون المتعجل المرتبك الذى يقلد به يوسف شاهين - أسلوب السينما الأوروبية فى الستينيات- سواء الموجة الجديدة الفرنسية أو بعض محاولات أنتونيونى وبازولينى الإيطالية أو حتى بعض نماذج سينما أمريكا اللاتينية.. والغريب أن يوسف شاهين يحاول أن يستخدم هذه الأساليب الشكلية بعد أن توقفت السينما الأوربية نفسها عن استخدامها وبعد أن اكتشفت فراغها وعجزها عن التعبير عن أى شىء وعن الوصول إلى أى جمهور..

وإذا كان رخاء وفراغ وراحة بال المتفرج الأوربى تسمح له بأن يجلس من أجل المتعة الذهنية الخالصة ليرى تجربة غريبة وخاصة جداً لفيللينى.. فإن ظروف السينما المصرية والجمهور المصرى والواقع المصرى الملىء بالمشاكل التى لا تحتمل «الهزار» أو استعراض العضلات الشكلية.. لا تسمح لأفضل مخرجينا وأهمهم وهو يوسف شاهين بأن يبدد موهبته الكبيرة فى العاب الألغاز والفوازير والكلمات

المتقاطعة مع جمهور استهلكته تماماً أفلام الميلودرامات والعصابات والكباريهات والابن العاق والبنت الطايشة والمرأة التي أكلت دراع جوزها..

ولا يمكن أن يكون قدرنا التعس هو أن نختار فقط بين هذه السينما الرديئة التي ضحكت علينا طويلاً وخدرتنا وسرقت فلوسنا.. أو سينما يوسف شاهين الغامضة المتحذلقة التي تصمم على أن تتعالى علينا وتتحدانا أن نفهمها.. بحيث يجلس المتفرج المصرى المكدود التعبان الغارق فى مشاكله فى كل فيلم من أفلام يوسف شاهين الأخيرة وهو قلق ومتوتر وحائر ليس لأن الفيلم يوقظه على مشاكله ويحللها أمامه ويطالبه بالفعل والحركة.. وإنما فقط – وياللهول ويالخسارة الفيلم الخام والفن العبقرى – لأنه لا يفهمها..!!

وأنت فى **«اسكندرية ليه»** مثلاً تجد نفسك أمام سينما عظيمة جداً كتكنيك وتصوير وديكور وحركة كاميرا.. ولكنك تفهم بالكاد وبصعوبة شديدة جداً أنك أمام خط رئيسى هو حدوتة طالب فى كلية فيكتوريا فى الأربعينيات يحاول أن يقنع أسرته الفقيرة أن ترسله إلى أمريكا ليدرس التمثيل الذى يحبه.. وتنجح الأسرة في النهاية فى تدبير المبلغ المطلوب لسفره.. وهى قصة يوسف شاهين نفسه.. ومن حق الفنان أن يقدم أشياء من حياته على الشاشة.. وفيللينى العظيم لا يصنع فى أفلامه كلها – وليس **«أماركورد»** فقط – سوى أن يقدم أشياء من حياته.. ولكننا فى مصر لسنا فى حاجة إلى فيللينى .. فضلا عن أن المبرر الوحيد لكى يحكى لنا أى مخرج شيئاً من حياته.. هو أن يربط هذه الحياة بحياتنا كلها فى تلك الفترة.. وهو ما حاول يوسف شاهين أن يفعله فى «اسكندرية ليه».. ولكنه قدم كمية هائلة من جرائد السينما العالمية عن هتلر وتشرشل وروميل بلا أى داع لهذا التطويل.. وقدم لنا قصاصات سريعة جداً ومتخبطة عن القوى السياسية والاجتماعية فى مصر أثناء الحرب الثانية.. الشيوعيون والإخوان المسلمون والضباط الأحرار فى مشاهد ساذجة ومن خلال شخصيات كاريكاتيرية مضحكة لا تقنع أحداً ولا يفهم أحد شيئاً من علاقاتها.. وهناك أنماط أو كليشيهات للطيب والشرير والرأسمالى والعامل واليهودى غير المتعصب.. ثم هناك علاقة شاذة بين شاب ارستقراطى وضابط إنجليزى لا يفهم أحد ضرورتها.. وعلاقة حب بين مسلم ويهودية.. وتعاطف مع اليهود بلا مناسبة وشرح ساذج لقصة إسرائيل ومشاهد غامضة وتركيبات عائلية وطبقية وسياسية لا يمكن فهمها إلا بعد المشاهدة العاشرة للفيلم..

وأنت طوال ثلثى الفيلم لا تفهم شيئاً لا من الحوار ولا الشخصيات ولا علاقات أى أحد بأى أحد.. ويقفز بك الإخراج والمونتاج من شىء إلى شىء إلى شىء بلا أى منطق أو علاقة أو تسلسل.. وعندما يستقيم الفيلم فى الثلث الأخير ويركز على شىء واحد فقط هو سفر الابن إلى أمريكا تجد نفسك أمام فن عبقرى فعلاً وتدمع عيناك.. فإذا كان يوسف شاهين قادراً على صنع جزء كهذا فلماذا يصمم على إفساد بقية عمله بهذه الأساليب المتنافرة المصطنعة التي تكفى لهدم أى فيلم وإجهاض أى قضية؟

فى الفيلم أشياء جيدة جداً.. التكنيك المتقدم الذى لابد أن نتوقعه من يوسف شاهين.. وهذا الممثل الصغير الموهوب بلا حدود محسن محيى الدين الذى كان اكتشافاً رائعاً والذى كان روح الفيلم كله.. والقدرة الهائلة لعزت العلايلى وأحمد زكى فى أداء دوريهما القصيرين الوحيدين المرسومين بعناية ووضوح وتركيز.. ولكن ولا ممثل آخر كان أمامه شىء يمكن أن يصنعه.. حتى محمود المليجى ومحسنة توفيق العظيمين لم يكن بوسعهما هذه المرة أن يعبرا عن أى شىء.. وغريب جداً أن يكون يوسف شاهين مخرجاً جريئاً يكسر القواعد التقليدية ثم يلجأ هو نفسه إلى نظام النجوم من أجل ضمان الجمهور فيقدم حشداً هائلاً من الأسماء بلا أى داع ولكى يظهر كل منهم فى لقطة واحدة بينما يستمر فى نفس الوقت فى إصراره على ممثلين سيئين جداً رغم فشلهم الذريع ولكى يؤكد فقط أنه يستطيع أن يصنع سينما جيدة بموهبته وحدها وبلا أى عناصر جيدة أخرى.. ولكن كانت هناك عناصر جيدة أخرى بلاشك.. الممثل الإنجليزى جيرى سينوكويست.. وتصوير محسن نصر وديكور نهاد بهجت ولكن طريقة تركيب السيناريو والمونتاج وتقليد فيللينى وتسجيل الحوار كلها أشياء بشعة.. وإذا كان يوسف شاهين يبدأ فى التحول إلى أسطورة غير قابلة للمناقشة عند بعض النقاد والأصدقاء فكلهم يخدعونه.. فأنا شخصياً أكثر منهم جميعاً إعجاباً بيوسف شاهين ولذلك أدعو «للحجر عليه» ومنعه بحكم القانون من الاقتراب من مسألة السيناريو والحوار والمونتاج إن كان هذا ممكنا.. فلدينا مخرج عظيم ولابد من أن نحميه من نفسه ومن عبقريته!!

مجلة «الإذاعة» – ١٩٧٩/٩/٢٢

«اسكندرية ليه؟» .. ملاحظات تفصيلية..

لا يجادل أحد فى قيمة يوسف شاهين كمخرج له اتجاه وأسلوب وفكر متميز فى السينما المصرية.. منذ عودته من باسادينا بالولايات المتحدة دارساً للسينما ومنذ أول أفلامه **«بابا أمين»** فى بداية الخمسينيات وحتى **«اسكندرية ليه؟»** آخر أفلامه والذى تشهده القاهرة الآن.. وبعد ثلاثين عاماً من الخبرات العملية والفكرية المكتسبة والمتراكمة يصبح ضرورياً أن يكون تميز يوسف شاهين التكنيكى وسيطرته الكاملة على لغته السينمائية قد وصل إلى قمته فى «اسكندرية ليه؟» بحيث يكون من العبث أن نتحدث عن جودة توظيفه لأدواته.. اختيار مواقع التصوير والزوايا وحركة الكاميرا وميزانسين الممثل داخل الكادر والتكوين واستخدام اللون والديكور والاكسسوار.. و.. و.. فيوسف شاهين كان دائماً أكثر مخرجينا متابعة لتطور أساليب السينما العالمية وتأثراً بها بل وأقربهم إليها فى أفلامه..

ولا جدال أيضاً فى أن يوسف شاهين هو نسيج وحده من حيث الهموم الذاتية والعامة التى يعالجها فى أفلامه التى لم تكن لها علاقة – إلا فى بعض «فلتاته» النادرة التى أخرجها لهذا المطرب أو تلك الممثلة فى أوقات الشدة التى تعرض لها فى فترة ما – بالتيارات التجارية والقوالب المستهلكة السائدة من حوله.. بل كان يحاول دائماً التعبير عن اللحظة التاريخية التي يخرج خلالها فيلمه وما يدور حوله فى المجتمع المصرى من ظواهر أو تحولات وكما يراها هو من وجهة نظره الخاصة ومن خلال أسلوبه السينمائى الخاص.. خصوصاً فى أفلامه الأخيرة التى يمكن اعتبارها «مرحلة يوسف شاهين السياسية» المباشرة.. على أساس أن معظم أفلامه كانت سياسية ولكن بشكل غير مباشر..

ومن الضروري إذن تجاوز هذه المسلمات المعروفة فى سينما يوسف شاهين. ولكن أشد المتحمسين لسينما يوسف شاهين لابد أن يشفق أيضاً على بعض عيوبه المزمنة والواضحة.. وأخطرها بلاشك إصراره على الاشتراك فى كتابة السيناريو بنفسه مع النقص المؤكد فى خبرته الدرامية أو على الأقل فى الصياغة الدرامية.. بمعنى أن المخرج قد تكون له رؤيته الدرامية الواضحة والمحددة لموضوعه وشخصياته ولكنه لا يملك الصياغة السينمائية المناسبة لها.. وهى مسألة حرفية بحتة.. بمعنى أن بعض «ترزية» السيناريو المحنكين قد يملكونها ويجيدونها دون أية رؤية أو موقف يريدون التعبير عنه..

ومن حق أى مخرج بالطبع الاشتراك بشكل أو بآخر فى صياغة سيناريو فيلمه.. بل إن المخرج الذى لا يتدخل فى السيناريو لا يكون مخرجاً بالمعنى الكامل.. ولكن مشكلة يوسف شاهين إنه يشارك فى كتابة السيناريو اشتراكاً محترفاً.. بمعنى أنه لا يكتفى بالتوجيه والإشراف وإبداء الرأى وطرح التصورات والأفكار.. وإنما يشارك فى الكتابة المباشرة نفسها.. بل أننى لا أدرى مدى صحة ما يذاع عنه من أنه يكتب الحوار بنفسه أيضاً وباللغة الإنجليزية التي يجيدها لتتم ترجمته بعد ذلك إلى العربية فينشأ عن ذلك ما نلاحظه جميعاً من ركاكة وتركيبات معقدة.. لعلها هى التى أضفت عليه الاتهام الظالم وغير الحقيقى بأنه «خواجة».. مع أنه مصرى فى موضوعاته وهمومه التى يناقشها فى أفلامه مائة فى المائة..

ولعل إحساس يوسف شاهين بهذا النقص فى الصياغة هو الذى يجعله يخفى حقيقة مشاركته فى كتابة السيناريو بابتداع ما أسماه من «العصفور» بالرؤية السينمائية.. وهى مرحلة من البناء الدرامى النهائى لأى فيلم.. ولكنها لا تغنى بالطبع عن السيناريو الذى اصطلح العالم كله عليه بلا أية محاولات للتعقيد و«الفذلكة».. أو «التهرب» أيضاً..

وفضلاً عن إساءة يوسف شاهين الدائمة فى توظيف الموسيقى والمونتاج الذى يصر بنفسه على أن يطبعه بطابع الحدة والعصبية والقفزات غير المنطقية وغير المستريحة بالتعبير الحرفى - بمعنى التكنيكى - فهو مشهور أيضاً بإساءة وضع بعض الممثلين فى بعض الأدوار الهامة دون أن يكون أحد غيره مقتنعاً بهم.. مما يهبط بالضرورة بأداء ممثلين ممتازين اعتاد استخدامهم - وبالذات فى أفلامه الأخيرة - مثل محمود المليجى ومحسنة توفيق وعزت العلايلى..

وربما ارتبط بهذا العيب أيضاً خلل آخر أخطر فى أفلام يوسف شاهين يبدو متناقضاً مع قدرته التكنيكية الفائقة.. وهو رداءة ادارته الدرامية للممثلين.. بمعنى أدائهم التمثيلى المعبر عن موقف أو حالة درامية معينة.. فلو لم يكن الممثل نفسه قادراً أو متمكناً وفاهماً للموقف الذى يؤديه - مثل الثلاثة الذين سبق ذكرهم - فإن أداء معظم الممثلين عند يوسف شاهين يصبح هابطاً إلى حد الركاكة أحياناً.. ربما لأنه يفرض شخصيته القوية عليهم بحيث يريد من الجميع أن يصبحوا يوسف شاهين نفسه ويصبح هذا هو الأداء المطلوب بالنسبة له.. خاصة وفى أعماق يوسف شاهين ممثل كامن وراء المخرج.. أطلق نفسه فى عمل واحد عظيم فى **«باب الحديد»** ثم تم إحباطه.. ومن هنا نلاحظ عيوب الحركة والنطق وعدم فهم الكلمات عند ممثلى يوسف شاهين الشبان أو الجدد. وهى ظاهرة تصبح خطيرة مع مخرج من أهم ميزاته الدفع دائماً بمواهب جديدة فى كل أفلامه.

ويوسف شاهين مخرج كبير جداً وبلاشك وعلى مستوى عالمى بمعنى الكلمة.. ومن حقه أن يحس بهذا كفنان وأن يستثمره جيداً.. ولكن المشكلة أن ذاتية الفنان الكبير عنده تتضخم أحياناً ليس فقط عندما يملأ أفيشات أفلامه الضخمة بعنوان الفيلم ومعه عبارة واحدة «ليوسف شاهين» مستغنياً عن كل الأسماء الأخرى.. فقد يكون حتى هذا من حقه وهو أهون الأضرار على أى حال.. وإنما تصبح هذه الثقة الشديدة خطراً تفرض نفسها قبل مرحلة كتابة الأفيش.. أى عندما يكون يوسف شاهين عاكفاً على تصميم وبناء فيلمه مهتماً كعادته بكل التفاصيل ولكن معتقداً فى نفس الوقت - وهذا هو التناقض الغريب - أنه هو كل شىء فى الفيلم.. وإنه يكفى أن يكون الفيلم من إخراجه - أو من خلقه بالكامل فى الواقع - بحيث لا يصبح ضرورياً أن تكون العناصر الأخرى - ونتذكر هنا قصة الممثلين والموسيقى والحوار وأشياء أخرى غيرها - على نفس المستوى - وقد نتذكر هنا أيضاً شيئاً قد يبدو بعيداً عن الموضوع.. وهو هذا الملحن الذى قيل أنه تأكيداً لعبقريته فى التلحين تحدى بقدرته على تحويل «مانشيتات» الصحف إلى أغان جميلة.. وهو زعم خاطئ وخطير جداً بالطبع بالنسبة للملحن وليوسف شاهين معاً.. ولكنه يقع فيه أحياناً.. وفى أفلامه الأخيرة بالذات..

ورغم التزام يوسف شاهين وانشغاله بالجماهير وبقضايا مصر الكبيرة فى الفترة الأخيرة - وبالذات فى ثلاثية **«العصفور»** و**«عودة الابن الضال»** و**«اسكندرية ليه»** إذا

كانت ثلاثية حقاً – فإن حرصه الزائد علي الانشغال بقضايا جادة ووصوله فى نفس الوقت إلى قمة السيطرة التكنيكية.. مع التقدير المتزايد الذى تلقاه أفلامه في الخارج ولدى القطاعات المثقفة فى مصر والبلاد العربية.. جعلته يدخل فيما يبدو فى دائرة التعالي على الجماهير.. أو على الأقل عدم وضعها فى المحل الأول عند تصميم أفلامه وتنفيذها... فهو قد عثر بالتأكيد على أساليبه الإنتاجية والتوزيعية المستقلة إلى حد كبير عن الهيكل التقليدى المحدود للفيلم المصرى.. ويبدو أنه لم يعد يواجه مشاكل فى التمويل أو التسويق.. فأغفل العنصر التجارى أو لم يعد يخشاه على الأقل..

ولقد كنا نهاجم دائماً «تجارية» الفيلم المصرى.. بمعنى خضوعه لشروط ومواصفات سوق تقليدى كل قوانينه جاهزة ومعروفة مسبقاً.. وحدود المغامرة والتجديد فيها شبه مغلقة..

ولكن كسر الشروط التجارية سلاح ذو حدين بلا أدنى شك..

فليس البديل لأفلام السوق التجارى هو أفلام يوسف شاهين الأخيرة.. وعدم الخضوع لشروط المنتج والموزع العربى أو الهندى ليس معناه الاعتماد فى التمويل على الجزائر وفي التوزيع على شركة مترو وعلى السوق الأوربى والأمريكي.. صحيح أن كل هذا مطلوب للفيلم المصرى من زمن بعيد.. ولكننا لا نريد من يوسف شاهين أن يضعنا فى هذه المغالطة الوهمية.. فالمطلوب أولاً – بل وفى ظروف السينما المصرية الحالية أكثر من أى وقت آخر – هو فتح السوق المصرى.. وهنا يواجه يوسف شاهين سؤالاً لابد من إجابته: ما هو حجم توزيعه فى السوق المصرى؟

لا يمكن بالطبع أن تكون الإجابة هى: إنها مشكلة السوق المصري وليست مشكلة يوسف شاهين.. فلا يمكن أن يضع مخرج متقدم بفكره وفنه حساباته على أساس سوق مغلق وجمهور متخلف.. ومشكلة عدم تقبل هذا الجمهور بالذات لسينما يوسف شاهين هى مشكلة معقدة جداً مركبة تداخلت فيها عدة عناصر: الفقر والأمية وفقدان الوعى السياسى وموات الفن وسيادة القوالب الفنية الرديئة.. وليست مهمة يوسف شاهين أن يعالج كل مشاكل المجتمع المصرى قبل أن يصنع النوع الذى يريده من السينما..

وقد تكون هذه المقولة صحيحة بالنسبة لأفلام جيدة كثيرة فشلت فى السوق المصرى ولكن لأسباب مختلفة عن أسباب عزوف الجمهور العادى عن أفلام يوسف

شاهين بالذات.. ويحضرنى دائماً مثال فيلم **«رجل لكل العصور»** بالتحديد.. فقد كان فيلماً عظيماً وفى نفس الوقت واضحاً جداً ومفهوماً.. لكنه فشل لأنه كان أرقى من ذوق الجمهور فقط.. ومن هنا فهو أفضل أيضاً من أفلام يوسف شاهين رغم أنه يتحدث عن أشياء أخرى غير مشاكل مصر التى يتحدث عنها هو.. فيكون ممكناً هنا فقط أن يقول إن الجمهور المصرى ظلم «رجل لكل العصور».. ولكنه لم يظلم أبداً **«عودة الابن الضال»** مثلاً ولسبب بسيط جداً: إن «رجل لكل العصور» كان فيلماً يحترم الجمهور ولكن الجمهور لم يحترمه.. ولكن «عودة الابن الضال» فيلم لم يحترم الجمهور لأنه حاول أن يقول له أشياء هامة جداً وجادة عنه – أى عن هذا الجمهور المصرى وفى فترة تاريخية وظروف اجتماعية محددة – ولكن كما يحللها ويفهمها يوسف شاهين وحده ومن خلال «رؤيته السينمائية» الخاصة جداً.. ثم طالب الجمهور بأن يفهم إذا أراد أو أن يشرب كل مياه المحيط إن لم يرد.. فهناك قلة مثقفة فهمت وأعجبت جداً وهناك أسواق أخرى مفتوحة وهناك بالتالى إمكانية مضمونة لإنتاج الفيلم التالى.. فهى أفلام غير موجهة للجمهور المصرى من الأساس..

وهنا يجئ الخطر الأكبر الذى أرجو أن أكون مخطئاً فى تقديره..

فإذا كانت أفلام يوسف شاهين الأخيرة تدعى الكلام فى السياسة.. فإن الفيلم – أى فيلم حتى أفلام «...»– لا يكون فيلماً ناجحاً إلا إذا أدى وظيفته من وجهة نظر منتجه التاجر الذى قد لا يدرك طبيعة هذه الوظيفة ولكنه يؤديها فى إطار السياسة الأكبر منه التي تحدد إطار الإنتاج السائد..

ومن باب أولى إذن – إذا كانت أفلام جيمس بوند تؤدى وظيفتها – أن يؤدى الفيلم السياسى وظيفته.. والآن.. ما هى وظيفة الفيلم السياسى فى بلد متخلف من بلدان العالم الثالث يعيش فى ظروف بشعة اجتماعياً واقتصادياً وثقافياً؟

إذا كانت وظيفته هى أن يعرض على عشرة نقاد فى الداخل يمنحونه جائزة هى قطعة من الورق.. أو أن تعرض فى دار عرض مخصصة للأفلام الأجنبية فيراه بضع آلاف ليعجبوا بأسلوبه الجديد والمختلف أو ليدهشوا إذا لم يفهموا.. أو أن يطير به مخرجه إلى المهرجانات ليفوز ببعض الجوائز أو لا يفوز ويكتب عنه بعض النقاد فى أوربا أو أمريكا.. فهذه بالتأكيد تكون وظيفة المخرج وليس الفيلم.. بمعنى أن المخرج يخرج إذن من أجل تقديره هو الشخصى ووزنه الشخصى فى مصر والعالم.. بينما لدى أنا مثلاً فهم متواضع لوظيفة الفيلم السياسى فى مصر كما فى أى بلد آخر فى

العالم.. وهي أن يقول شيئاً للناس يوقظهم به على حقائق عالمهم ليغيروا منه ما يجب تغييره.

وليس هناك فيلم في العالم يقول شيئاً للناس - أى شيء وأي ناس - إلا من خلال لغتهم هم أولاً وأساساً.. أى وببساطة متناهية وبلا أى حذلقة نقدية.. من خلال «لغة مفهومة»..

وكما أن لكل فيلم أسلوباً فنياً يكون هو الأسلوب الوحيد المناسب لمضمونه.. واذا كان صحيحاً أن الأسلوب يكون هو نفسه المضمون فى فيلم ما.. فإن لكل فيلم أيضاً «لغة» وحيدة للتعبير عن نفسه.. وفيلليني مثلاً يستخدم لغة خاصة في أفلامه - واللغة هنا لا تعنى الكلمات أو الحوار بالطبع وإنما تعنى «الأسلوب» بكل مفرداته السينمائية المدرسية - بحيث تصبح هذه هى «لغة فيلليني» التي لا تناسبه أى لغة غيرها.. وبيرجمان يستخدم لغة خاصة هى لغة بيرجمان أى ما يعبر بالضبط عن عالم بيرجمان بقدر ما يملك مخرج تافه مثل ليلوش لغة خاصة تعبر عنه..

واللغة التي يستخدمها يوسف شاهين فى «اسكندرية ليه» قد تكون لغة يوسف شاهين أو وسيلته الوحيدة ليعبر عن نفسه.. ولكنها ليست بالتأكيد لغة الفيلم السياسى.. وبالتحديد الفيلم السياسى المصرى عام ١٩٧٩.. لماذا؟.. لأنها لغة لا تصل إلى جمهور السينما المصرية عام ١٩٧٩ بالتحديد وفى ظروف اجتماعية وثقافية محدودة.. وبالتالى فهناك خطأ فى «اسكندرية ليه» حتى على المستوى السياسى - رغم أن الفيلم لم يضع «يافطة» تحدد أنه فيلم سياسى أو بوليسى - وهو أن الفيلم اختار لنفسه أسلوباً فنياً معقداً ومركباً ومتعالياً بحيث لم تصل أفكاره - أيا كانت - إلى جمهوره.. ونحن نفترض أن جمهور يوسف شاهين الذى صنع له «اسكندرية ليه» هو الجمهور المصرى.. وأول خطأ سياسى يقع فيه كل من يتعرض لأى عمل جماهيرى.. هو أن يعجز عن الوصول إلى جمهوره؟.. ولكيلا تكون هذه مجرد أحكام عامة فلابد أن ندلل عليه من خلال الفيلم نفسه..

«نشرة نادى السينما» السنة ١٢ - النصف الثانى العدد ١٣ - ١/١٠ / ١٩٧٩

«اسكندرية ليه؟» .. ملاحظات تفصيلية (٢)

يحدد يوسف شاهين من البداية مكان وزمان فيلمه بالأسكندرية عام ١٩٤٢ حيث كانت الحرب الثانية مندلعة والزحف النازى على العالم كله يبدو فى قمته التي قد لا يكسرها شيء.. وهتلر يستعد للإنقضاض على بوابة مصر الغربية بمائتى ألف جندى ولكن حيث يبقى هناك رغم ذلك متسع لأن يتفرج المصريون - كعادتهم فى البقاء على هامش ما يحدث - على أفلام استر وليامز و«**السابحات الفاتنات**» وأفلام البروباجنده الأمريكية التي توحى - حتى فى الإطار الاستعراضى المرح - بالقوة الأمريكية التي كانت تكتفى هى نفسها «بالفرجة» على المذبحة العالمية قبل أن تتورط فيها بالفعل بعد ذلك فى بيرل هاربور لتحسم الحرب كلها لصالحها على النحو الذى نعرفه جميعاً.

وفى هذا الإطار «الخارجي» يتحدث يوسف شاهين عن نفسه.. فهو الشاب المراهق يحيى التلميذ فى كلية فيكتوريا والذى يقضى أوقات الفراغ مع أصدقائه من مختلف التركيبات الاجتماعية إما فى السينما وإما فى المغامرات الصغيرة لاصطياد الغوانى من كورنيش الأسكندرية فى سيارة أحدهم.

من خلال محاولة الربط المستمرة بين الإطار الشخصى والإطار العام يقدم يوسف شاهين رؤيته الخاصة وطوال «**اسكندرية ليه؟**» كله لمصر الأربعينيات والحرب الثانية والأسكندرية خاصة بالتحديد.. وهى رؤية خاصة جداً بالفعل.. ولكنها ببساطة تفتقد التحليل.. بمعنى أن يوسف شاهين «يحكى لنا» الاسكندرية - ومصر كلها بالتالى - كما عاشها هو فى شبابه الأول أو مراهقته وكما تكونت فيها أحلامه المبكرة وتركيباته الفكرية والفنية الخاصة.. وكما كان «فيللينى يتذكر» فى «**اماركورد**» .. فيوسف شاهين يتذكر فى «**اسكندرية ليه؟**» ولكن مع فوارق كثيرة

ولسنا هنا فى مجال القياس أو المقارنة.. فمن حق فيللينى أن يتذكر كما يشاء فهو حالة خاصة جداً فى السينما العالمية وله عالم خاص جداً غير قابل للتكرار ولا للتقليد..

ولكن ليس من حق يوسف شاهين أن يتذكر كما يشاء وبطريقته الخاصة لأنه ببساطة سينمائى مصرى خرج من السينما المصرية بالذات ومن واقع متخلف وملئ بالتعقيدات وبالاحتياجات الضرورية لجمهور مصرى أساساً وأولاً هناك أولويات لما يجب أن يراه الآن وما يمكن أن يراه غدا وما يجب أن يقوله لنا «الآن» فنان مثل يوسف شاهين بالذات - وهو بلاشك من أهم فنانى السينما - وفى ظروف مصر ٧٩ بالتحديد التى ليست تاريخاً ولا واقعاً هلامياً من حق أى فنان أن يجرب فيه أى شىء.

ونحن لو راعينا الطموح السياسى ليوسف شاهين - خصوصاً فى أفلامه الأخيرة.. للاحظنا بالضرورة إنه فى «اسكندرية ليه» يقدم عديداً من المواقف والشخصيات والحوادث الصغيرة والكبيرة لا يربطها فى الواقع إلا المكان الواحد والزمان الواحد.. أى الأسكندرية عام ١٩٤٢ أى أنها شرائح رفيعة سريعة من لحم الواقع الحى فى تلك الأسكندرية لا علاقة موضوعية أو عضوية لأحدها بالآخر إلا هذه الوحدة فى الزمان والمكان.. وهى وحدة قد تكفى وحدها لصنع بناء تاريخى ما.. ولكنها لا تصلح لصنع بناء درامى أو فنى.. وحتى بالمفهوم المسرحى المدرسى.. فإن وحدة الزمان والمكان هى أحد شروط الدراما الكلاسيكية فقط.. ولكنها لا تصنع الدراما بالطبع.. وأحد عيوب أفلام يوسف شاهين المعروفة هو الخلل فى بنائها الدرامى أو غيابه تماماً أحياناً.. لأن يوسف شاهين بثقته المعروفة فى قدرته السينمائية - وهو محق فيها إلى حد كبير لأنه فنان سينما خالصة بالمعنى الكامل - يندفع إلى نفس الخطأ المتكرر دائماً بلا أى محاولة للتراجع.. فى إصراره على المشاركة الكاملة فى كتابة السيناريو.. وهو يملك بالتأكيد «أفكاراً وصوراً» ناضجة إلى حد كبير.. وربما نابعة أيضاً من تصور سياسى وتاريخى صحيح.. ولكنه يعجز دائماً عن العثور على الصياغة الدرامية الصحيحة لها.. ولذلك فإن ما نراه فى «اسكندرية ليه» هو أفكار وصور وذكريات وشخصيات ومواقف من اسكندرية التى تعلم فيها فى كلية فيكتوريا.. ولكن لا شىء - على المستوى الفنى الحرفى البحت - يربطها.. وهى مهمة يمكن لأى كاتب سيناريو من الدرجة الثالثة أن يقوم بها بشكل

حرفى منطقى أكثر أحكاماً لو أن يوسف شاهين ترك له هذه المهمة.

إن المساحة الزمنية فقط لهذا الشريط السينمائى بالذات هى التى تربط فى الواقع بين الصبى الطموح يحيى والارستقراطى اليهودى العجوز يوسف وهبى.. أو بين الضابط الثورى الصغير عبد العزيز مخيون والارستقراطى الشاب الغامض أحمد محرز أو بين الطالب اليسارى الفقير أحمد زكى وعمال الميناء الذين يستغلهم غنى الحرب فريد شوقى.. أو ابن البلد البلطجى عزت العلايلى وأسرة المحامى المتعطل محمود المليجى بحيث يساعدهم فى نهاية الفيلم على توصيل ابنهم إلى الميناء.. أو بين الضابط الإنجليزى تومى الذى قضى ليلة غريبة جداً في فراش عادل بك وبين كل ما يحدث فى الفيلم بل وفى تلك الفترة كلها من تاريخ مصر..

ولكن كلا من هذه الشخصيات وعشرات غيرها تظهر فجأة لتؤدى دورها وبسرعة عصبية شديدة وتختفى.. وقد تظهر فى موضع آخر من الفيلم وتختفى أيضاً وقد لا تظهر على الإطلاق.. وقد يجلس أى مونتير مبتدىء على «الموفيولا» ليلقى إلى سلة المهملات بأمتار الشريط التي تحمل دور هذه الشخصية أو تلك – باستثناء ثلاثة أو أربع شخصيات رئيسية بالطبع – دون أن يحس المشاهد في النهاية بأى نقص لغياب أى شخصية.. ودون أن يحدث بالتالى أى خلل فى بناء الفيلم.. وهذا أخطر ما يمكن أن يعيب – بل ينسف – أى بناء فنى من اللوحة إلى القصة القصيرة إلى القطعة الموسيقية.

وهنا يجىء خطر أن «يتذكر» يوسف شاهين كما يشاء بطريقته الخاصة.. فنحس نحن فى مقاعدنا أمام الشاشة إنه تذكر فقط هذا الشخص أو تلك الواقعة فأراد أن يسجلها على شريط الفيلم قبل أن ينسى.. فحتى لو افترضنا أن كل شخصية من هذه الشخصيات وكل حدث أياً كان صغيراً يقول شيئاً ما ويحمل دلالة خاصة.. وإنه من مجموع هذه المقولات والدلالات تتكون مقولة كبرى أو دلالة نهائية.. فليست هذه بالتأكيد هى الطريقة ليقول أى أحد جملة مفيدة.. سواء بالفن أو بأى وسيلة تعبير أخرى.

إن يوسف شاهين «يعرض» حقاً جزئيات الصورة كما رأها.. ولكنه لا يحلل شيئاً.. وصحيح أن العرض هو أحد شروط تحليل أى ظاهرة.. ولكنك لا تستطيع أن تعرض عناصر الظاهرة وتجرى وإلا أصبحت السينما نوعاً من عروض «الفانوس السحرى» الذى نرى من خلاله ما يسمى «بالسلايدز» التي صورناها بالألوان فى

رحلاتنا أو نزهاتنا العائلية..

وإذا جاز لى أن استخدم تشبيهات مبسطة قد لا يعتبرها البعض «نقداً جاداً» يليق بتناول فيلم جاد.. فإننى أقول: إننا نجلس أمام «سلايدز» الفانوس السحرى العائلية لنتذكر: «هذا عمى فلان».. وهذه «بنت خالتك تركب الحصان..» وقد أكون مبالغاً فأقول إن يوسف شاهين صنع شيئاً كهذا.. فهذا هو الفتى يحيى.. وهذه هى عائلته المسيحية فى شقتها الصاخبة المزدحمة وهذه أمه محسنة توفيق.. وهذه أخته ليلى حمادة.. وهذه جدته زينب صدقى.. وهذا لا أدرى من بالضبط الذى يلعب دوره حسن حسين.. وهذا زميله محسن وأبوه الثرى فريد شوقى الرأسمالى الجشع الذى يطالبه عمال الميناء بشىء ما لا نعرفه بالضبط وهذا أحمد زكى يحرضهم على شىء ما ضد هذا الثرى المستغل.. وهذا أحمد محرز أو عادل بك الذى لا ندرك إنه خال صديقه محسن إلا بعد خروجنا من دار العرض واضطرارنا لسؤال متفرج أذكى منا.. ثم هذا تجمع آخر تماماً يضم مجموعة من الشبان الثوريين تضم مخيون وأحمد عسر وسيف الدين يدبرون خطة مضحكة لخطف تشرشل شخصياً وهم يشربون البيرة على الشاطئ.. ولا ندرك أنهم ضباط شبان فى الجيش المصرى إلا عندما نراهم بملابسهم العسكرية.. ثم هناك قطاع آخر هو قطاع اليهود فى مصر.. الثرى اليسارى العجوز سوريل (يوسف وهبى) وابنته الجميلة سارا سوريل (نجلاء فتحى).. ولكنهم بالصدفة يهود مسالمون جداً وخيرون يحبون مصر ولا يتركونها إلى جنوب افريقيا إلا هرباً من جحافل النازى التي تدق أبواب العلمين.. والفتاة اليهودية سارا ملائكية جداً بحيث تقع فى حب طالب مسلم أسمر فقير وثورى هو أحمد زكى وتنجب منه ولداً فى المهجر.. فهم يهود ديمقراطيون جداً أيضاً ومستعدون للاختلاط والامتزاج مع كل الأجناس والأديان ولو بعلاقة غير شرعية.. وهذا ضد عقيدة (الجيتو) أهم عقائد اليهود الرئيسية والتى ينكرها اليهود أنفسهم.. ولكن يوسف شاهين يكتشف فى اليهود مزايا لم يكتشفوها هم أنفسهم فى أنفسهم ومن بين كل اليهود الذين عاشوا فى مصر وتركوها عام ١٩٤٨ إلى إسرائيل ليشتركوا فى حرب الاستقلال والذين ساهموا بشكل فعال فى تكوين إسرائيل قبل ٤٨ بكثير.. فإنه لا يختار سوى هذين النموذجين الملائكيين لسوريل وابنته نجلاء فتحى ولست أقطع بوجود علاقة ما بين هذا الاختيار وبين التطور الأخير فى الصراع العربى الإسرائيلى.. لأننى أفضل عدم تصديق أن يوسف شاهين تعمد هذا الربط فى هذا

التوقيت.. ولكن الواقع التاريخي والموضوعي يقول غير هذا.. فلم يكن كل اليهود المصريين هما سوريل وابنته بالتأكيد والفن في أساسه اختيار.. فلماذا هذا «الاختيار» بالتحديد ومن بين كل النماذج الأخرى؟ ولماذا لم يحدثنا يوسف شاهين عن ديفيد شقيق سارا وزميل يحيي في كلية فيكتوريا التي سمعناها تقول إنه سافر إلى أمريكا ليدرس «العسكرية».. وإذا كان واضحاً أن يوسف شاهين سيكمل «اسكندرية ليه» في جزء ثان يقدم فيه تجربة يحيي في أمريكا كما أوحت نهاية الفيلم.. فهل سيعرض لنا احتمال التلاقي بين يحيي المصري المسيحي الذي ظل مصرياً وعاد إلى مصر وبين ديفيد المصرى اليهودى الذى يدرس «العسكرية» فى أمريكا بينما يدرس يحيي التمثيل.. وهل يمكن أن يعرض لنا المواجهة.. وهل سيقول لنا أن ديفيد بالضرورة لابد عاد من أمريكا إلى إسرائيل بعد سنوات قليلة ليشترك فى حرب ٤٨ ضد ما يمثله يحيي؟ وكيف يكون الموقف حينذاك؟ هل تظل العائلة التى أنجبت ديفيد من الملائكة؟

إننا نسمع يوسف وهبى أو (سوريل اليهودى) يحلل قيام إسرائيل تحليلاً صحيحاً – وهناك يهود كثيرون رفضوا الصهيونية بالفعل – فيقول إن ظهور البترول فى السعودية سيفرض إيجاد قوة من خارج المنطقة لحمايته.. وهذا اليهودى المسالم يصيح فى حسرة محذراً من أن «الأخ سيقتل أخوه منذ بدء الخليقة.. أو أورشليم.. يا قاتلة الأبرياء والأنبياء»..

ونحن نسمع هذه الأسرة اليهودية تعلن أنها ستهاجر إلى جنوب أفريقيا هرباً من النازى.. ثم نرى (فلاش باك) ليوسف وهبى فى أحد الفنادق يتعرض فيما يبدو لضغط رجل صهيونى يقنعه بضرورة اللجوء إلى إسرائيل.. ولكننا لا نفهم ما إذا كان هذا المشهد يعنى هذا أم يعنى شيئاً آخر ثم نرى مشهداً فى أرض مشابهة لأرض فلسطين وسط الإنفجارات.. دون أن يقول لنا أحد من الذى يضرب من ولماذا؟ هل هم اليهود ضد الفلسطينيين أم اليهود ضد قوات العرب المشتركة فى حرب ٤٨؟ وقد سألت أحد العاملين فى الفيلم فقال أنهم اليهود ضد قوات الانتداب البريطانى فى مرحلة نشاط عصابات الإرهاب الصهيونية التى مهدت لحرب ٤٨ وقبل إعلان قيام إسرائيل.. وأتحدى أى عبقرى أياً كان فهمه للسينما أن يفهم حقيقة هذا المشهد أو قوى الصراع فيه؟ ثم نحن نسمع يوسف وهبى – سوريل اليهودى المهاجر من مصر – يعلق على هذا المشهد قائلاً: «إنى أدين الإرهاب إياً كان هدفه.. وأدين

اغتصاب حق على حساب حق آخر».. ليؤكد يوسف شاهين مرة أخرى على مقولة أن ليس كل اليهود أشراراً.. عظيم جداً.. ولكن على مستوى فنية السرد والتركيب الدرامى والمونتاجى نفسه.. ما هى علاقة يوسف وهبى بالمشهد الذى قبله.. أى بقتال عصابات الإرهاب الصهيونى ضد قوات الانتداب البريطانى؟.. هل هو (فلاش باك) من وجهة نظره أم من وجهة نظر ابنته سارا؟.. هذا خطأ بدائى لأنه لم يشهد هذا ولم يشترك فيه بالطبع.. ومجرد وجوده فى حيفا لا يكفى مبرراً لكى يقدم لنا المخرج هذا المشهد من باب الحكاية التوضيحية وإلا أصبح هذا أسلوباً فى السرد على «طريقة شرشر»..

وهو أسلوب مناقض على أى حال لأسلوب الجرائد السينمائية التى قدمها الفيلم بوفرة من الأفلام والوثائق القديمة ابتداء من أفلام إستر وليامز إلى جرائد هتلر وروميل وتشرشل وسقوط برلين وتعذيب طوابير الأوروبيين «من اليهود غالباً» وانتهاء بانتصار الحلفاء.. وقد أسهب يوسف شاهين فى استخدام هذه الأفلام والجرائد السينمائية بطريقة (الكونترتيب) بأكثر مما تستدعيه ضرورات الفيلم الدرامية وكأنما استهوته اللعبة.. لإنه أجاد وضعها بالفعل بين مشاهده هو الخاصة - أى التى أخرجها بنفسه - بحيث بدأ مشهد القتال فى حيفا خارجاً على هذا الأسلوب لأنه صورة تصويراً (حياً) مما يوحى بأنه حدث لأحد أشخاصه أو شارك فيه بنفسه.. وهذا لم يحدث بالطبع ليوسف وهبى الذى نرى المشهد من وجهة نظره ومن خلال (الفلاش) الذى تحكيه ابنته.. والحل هنا.. إما أن يقدم يوسف شاهين هذا المشهد من وثيقة سينمائية حقيقية كما فعل مع الأحداث العالمية المشابهة لو كانت له ضرورة درامية وأما أن يلغيه تماماً حيث لم تكن له بالفعل أى ضرورة درامية ولا حتى تاريخية.. لولا أن يوسف شاهين «تورط» فى الواقع فى شخصيته اليهودية وأراد أن يطورها ليقول لنا أنها رفضت الصهيونية وقيام إسرائيل فوقع فى مشكلة اختيار الأسلوب.

وعلى هامش هذا اليهودى فنحن لا نعرف موقع عودة سارا (نجلاء فتحى) إلى حبيبها القديم أحمد زكى من الأحداث.. فكيف حملت إليه ابنه الأبيض جداً وهو فى السجن..؟ وأين موقع هذه العودة الزمنى من مسألة جنوب أفريقيا ثم حيفا؟ هل نفهم من هذا أن سوريل وابنته ذهبا إلى فلسطين ثم رفضا الإرهاب الصهيونى فعادا إلى مصر؟.. أولاً هذا مستبعد جداً وغير منطقى ولا يمكن أن تصل مسألة

اليهود المهاجرين إلى فلسطين – حتى قبل قيام إسرائيل – إلى حد رفض المساهمة فى بناء إسرائيل بل والعودة إلى مصر التى يحبونها كثيراً(!!).. وحتى لو صح هذا تاريخياً.. فهو ليس صحيح درامياً.. لأن المفروض قبل التركيز على عودة الابنة إلى حبيبها السجين من أجل تعميق خط عاطفى.. أن يركز لنا السيناريو على موقف الأب نفسه بعد العودة.. فقد رأيناه يصفى ممتلكاته قبل الهجرة إلى جنوب أفريقيا.. فكيف سيعيد بناء حياته فى مصر من جديد وكيف سيواجه العلاقات الجديدة؟.. وإذا لم يكن قد عاد وفضل البقاء فى إسرائيل – وهذا هو الأرجح – فكيف عادت الأبنة وحدها؟ ولماذا لم يوضح الفيلم هذا الموقف ويقول رأيه فيه؟

إن المشكلة فى هذا الفيلم هى أن كل شخصياته – باستثناء يحيى ومرسى البلطجى (عزت العلايلى) – ليست لها أى جذور أو مقومات أو خطوط تبدأ منها وتنتهى.. إنها شخصيات «تعرض» أمامنا واحدة إلى جوار الأخرى.. موازية لها أحياناً أو متقاطعة معها أحياناً فى لقاء عابر سريع يبدو كما لو كان بالصدفة.. فسوريل اليهودى هو والد سارا التى أحبت إبراهيم الطالب الفقير بالصدفة.. والذى يربطه خيط واه بمجموعة الشبان الثوار بالصدفة (سيف الدين يشاركهم مناقشاتهم وخططهم وهو يشرب «الجوزة») وهؤلاء الشبان تربطهم علاقة بالبلطجى مرسى بالصدفة.. الذى يبيع لهم حقيبة أو خريطة عن زيارة تشرشل.. ومرسى له علاقة بعادل بك (أحمد محرز) بالصدفة أيضاً فهو الذى يبيع له الجنود الإنجليز الذين يقتلهم فى قصره «بالشوكة والسكينة» ليمارس هوايته «الوطنية» الشاذة.. وبالصدفة أيضاً فإن عادل بك هذا هو خال يحيى بطل الفيلم.. وتكون هذه هى الدائرة الوهمية الهزيلة التى تربط هذه الشخصيات العديدة التى تقفز بين وقت وآخر لتقول أو تصنع شيئاً.. وتجرى!

ويكون ضرورياً مع بناء درامى مفكك كهذا وعلاقات مفتعلة ومفروضة وواهية أن يكون المونتاج هو أسوأ عناصر الفيلم.. وليست المسئولية هنا بالطبع مسئولية رشيدة عبد السلام.. ليس فقط لأن يوسف شاهين يطبق مبدأ «فنان الفيلم» تطبيقاً فردياً متعسفاً بحيث نحس أنه يصنع مونتاجه بنفسه ولا يترك للمونتير حرية الخلق والتدخل.. وإنما لأن المونتير مهما كان خلاقاً ومبدعاً فإنه يتصرف فى النهاية فى حدود المادة المصورة التى تجيئه جاهزة على المفيولا فلا تسعفه أى عبقرية بأن يضيف بناءاً درامياً محكماً أو علاقات منطقية إذا لم يكن المخرج قد وفر له هذه

المادة أساساً.

ومن هنا يسود التوتر العصبى كل مشاهد الفيلم.. فمن ناحية يجرى الجميع بسرعة – باستثناء يوسف وهبى ومحمود المليجى ربما بحكم السن وأحمد محرز ربما بحكم التركيب الشخصى الخاص جداً – ويتقافزون من هنا وهناك.. ويمتلئ الفيلم بالصراخ والتشنج.. وقد يكون هذا منطقياً باعتبار أن الفيلم يتناول شخصيات متوترة – أغلبها من الشباب القلق الطموح فى فترة متوترة من تاريخ مصر.. ولكن حتى هذا المنطق لا يغفر الوقوع فى مونتاج سريع وعصبى ومتوتر هو الآخر بحيث لا يترك مشهداً واحداً يكتمل أو موقفاً واحداً «يثبت» أمام المشاهد إلى أن يؤدى غرضه على الأقل.. وإلا فماذا تصبح قيمة هذا المشهد أو ذلك الموقف أصلاً؟..

وقد يقول المفهوم المدرسى للمونتاج أن الشخصيات المتوترة تحتاج للتعبير عنها بالضرورة إلى مونتاج متوتر.. ولكن هذا ليس صحيحاً دائماً هكذا وبالمعنى الحرفى فأنت تستطيع أن تعبر عن شخصيات متوترة وعصبية فى لحظات متوترة ولكن بمونتاج عقلانى هادئ.. و«عقلانى» هذه لا تعنى أكثر من أن تترك كل لقطة على الشاشة إلى أن تؤدى غرضها قبل أن تقطع إلى اللقطة التالية.. وقد يتوقف التعبير الكافى للقطة على «كادر» واحد زائد أو ناقص كما هو معروف.. وهنا أستطيع أن أقول إن بعض أخطاء «القطع» فى «اسكندرية ليه» تصل إلى حد الجرائم فى حق الفيلم نفسه.. يقدم يوسف شاهين بضعة مشاهد عبقرية بالمعنى الكامل للكلمة، منها مشهد وداع يحيى لصديقه محسن المسافر ليدرس فى إنجلترا.. إن يحيى يهرع إلى البحر مع عادل بك خال محسن ليطوف بقارب بخارى حول الباخرة التى تحمل صديقه المسافر.. ويدور القارب حول الباخرة ويحيى يلوح لصديقه فى أفضل ما يمكن أن تصل إليه قدرات مخرج فى خلق موقف حركى كهذا.. وعندما تبتعد الباخرة ويحس يحيى بأن صديقه غاب عن بصره تماماً.. ينكفئ فى قاع القارب البخارى ليبكى.. فنحن أمام مشهد بلغ فيه المخرج القمة.. وبلغ فيه الممثل الصغير محسن محيى الدين القمة.. ونحن أمام لحظة عاطفية نادرة وصادقة.. ولكن المخرج وليس المونتير – يقطع هذه اللحظة قطعاً حاداً قبل أن يريح المشهد وقبل أن يستفيد من الموقف ومن براعة الممثل وبمجرد أن يجهش بالبكاء وليقتل بمنطق «الجزارين» مشهداً عظيماً على مستوى السينما العالمية كلها.. وأرجو ألا يتطوع «فيلسوف» ما بأن يقول لى إن يوسف شاهين تعمد هذا البتر الحاد البارد لأنه لا يريد للمشاهد أن

يستغرق في عاطفته وأن يناقش المشهد بمنطق العقل.. لأن الموقف هو من الأساس موقف عاطفي خالص ولا علاقة له بالعقل ولأن الفيلم كله مصنوع بحب شديد جداً لمدينة كاملة ولكل شخصياتها الخيرة والشريرة معاً.. ولأنه يفيض بالدعوة للحب حتى بين المصريين وجنود الاحتلال الإنجليزى، وحتى بين المصريين واليهود الذين تحولوا بعد قليل جداً إلى إسرائيليين.

ويرتبط بهذا البناء الدرامي والمونتاجي بالطبع قدر هائل من الأحداث.. والشخصيات غير المفهومة.. «فعدم الفهم» مسألة أصبح واضحاً أنها لا تعنى يوسف شاهين فى كثير أو قليل بحجة صدمة الجمهور بنوع جديد من السينما بدلا من السينما البليدة التى تعود عليها.. ومع احترامى لجرأة يوسف شاهين إلا أننى أتحفظ بأن هذا المنطق قد يجعل البديل لسينما بليدة هو «سينما بليدة» أخرى ولكن تحت «يافطة» مختلفة.. فالبلادة فى السينما قد تعنى بالطبع سينما بلهاء تخاطب جمهوراً متخلفاً.. وقد تعنى فى نفس الوقت سينما بلهاء لأنها عجزت عن توضيح نفسها لجمهورها.. أو لم تكترث أصلاً بتوضيح نفسها لهذا الجمهور وهذه كارثة أكبر..

إننا لم نعرف مثلاً – فضلاً عن كل الأشياء الأخرى – من هذه السيدة العجوز الممثلة التى تتحدث بلكنة «شامية» وبالفرنسية والتى ذهب إليها يحيى فى مسرح ما ليستلهما النصح.. إننا نسمعه يسميها «مدام صالحة» .. ولكن يوسف شاهين وحده هو الذى يعرف من هذه «المدام صالحة» وما هو موقعها من الفيلم وهو يعتقد أن هذا وحده كاف ليعرفها الناس!

ونحن لا نعرف أيضاً ما الذى يدور بالضبط على المسرح فى تلك المسرحية التى مثلها يحيى وزملاؤه على مسرح الكلية.. فقد رأينا التلاميذ الصغار يقدمون عروضاً رمزية لكل القوى المتصارعة فى الحرب الثانية.. ويمثلون بأنفسهم شخصيات هتلر وغيره.. وقد نتغاضى عن معقولية أن يكون تلاميذ كهؤلاء قادرين على فهم قضايا كهذه فضلاً عن التعبير عنها على المسرح.. فقد قال إن المسرحية هنا «مجازية».. بمعنى أنها نابعة من تحليل يوسف شاهين نفسه لهذا الصراع على مصر بين الإنجليز والألمان.. وإنه لا يصح إذن أن نناقش المسرحية بالمنطق الواقعى.. عظيم جداً ولكن ما هو تفسير ظهور الضباط الأحرار (مخيون وأحمد عسر) على المسرح بملابس الأعراب وهم يعبرون الصحراء فيطلب منهما يحيى ومحسن «رسم مرور»..

أى منطق رمزى أو سيريالى يفسر شيئاً كهذا لا يدخل إلا فى باب «الهذيان»؟

وقد نتصور إنه «هذيان» أيضاً أن تبدأ بعض المواقف من منتصفها.. بحيث لا نفهم ما دار فى النصف الأول.. ولكننا سرعان ما نكتشف إنه أسلوب جديد فى السرد وفى المونتاج.. المشهد بين عبد العزيز مخيون مثلاً عندما ذهب ليقنع محمود المليجى (قدرى المحامى) بقبول الدفاع عن إبراهيم الطالب اليسارى المعتقل يبدأ بمخيون يرفع أصبع الاتهام فى وجه المليجى صائحاً: «أنت شيوعى» فنتصور على الفور – لأننا أغبياء بالطبع – أن مخيون يتهم المليجى بالشيوعية.. ولكننا سرعان ما نفهم إنه كان يحكى له – قبل أن يبدأ المشهد على الشاشة – قصة اعتقال إبراهيم وإن البوليس هو الذى قال له «أنت شيوعى».. ولكن يوسف شاهين قدم المشهد كله بطريقة «الاختزال» ليبدأ من هذه النقطة بالذات.. وليوحى بالطبع بأن قدرى المحامى متهم هو أيضاً بالشيوعية ربما لأنه محام نزيه يرفض الإنسياق مع التيار السائد.. وأعتقد أن الاختزال فى السينما له ضرورات أخرى غير هذا «الابتكار» الشكلى المفتعل.

ويدخل تحت نفس هذا «الابتكار» ولكن بدرجة أقل. المشهد الذى يلى بعد قليل لأحمد زكى فى السجن يهتف فجأة فى وجه المليجى: «لأ».. لنفهم إنه جاء يعرض عليه الدفاع عنه فيرفض..

وقد يدخل فى باب «عدم الفهم» أيضاً إننا لا نستطيع أن نتابع نصف الحوار على الأقل.. ليس فقط لرداءة تسجيل الصوت فى السينما المصرية.. فهى مشكلة مزمنة مضافاً إليها هذه المرة أن الجميع يتكلمون بسرعة شديدة جداً ويأكلون نصف الكلمات. وفى مشهد الغارة فى بيت أسرة يحيى فى بداية الفيلم يتحدث الحشد الكبير من أقارب يحيى ويصرخون فى وقت واحد فلا نتابع جملة واحدة مفيدة.. لأن الجميع يمثلون ويتحركون وينطقون وكأنهم جميعاً يوسف شاهين..

ويرتبط بهذا بالطبع «مشكلة اللغة» فى هذا الفيلم.. فأنت تحس أن اللغة العربية التى تسمعها على السنة كل الشخصيات ليست هى اللغة العربية التى تعرفها.. وإنما هى مترجمة عن لغة أخرى.. وأنت تسمع تركيبات غير مستقيمة لغوياً كهذه: «أنا كنت عاوز أبقى مهندس.. بس احنا كنا فقراء أكثر من اللازم».. يقولها قدرى المحامى.. وتركيبات أخرى تدور حول نفسها بلا سبب: «أصل الحرب غلت الأسعار خالص.. الأسعار بقت غالية!» وكأنما يحس الفيلم بأن تعبيراته لن تكون مفهومة إلا

بتكرارها..

ومع ذلك.. وفضلاً عن أن اللغة العربية نفسها غير مفهومة.. فإن الفيلم يقدم مشاهد كاملة باللغة الإنجليزية.. مثل تلك المشاهد بين عادل بك وصديقه الجندى الإنجليزى أو النيوزيلندى.. وقد يكون هذا أقرب إلى الواقع لو كانت هناك ضرورة أصلاً لتلك العلاقة بين الاثنين.. ولو كانت الدعوة لرفض الحرب التى فرقت بين صديقين لا تصبح دعوة قوية ومقنعة إلا لو كان بين الصديقين علاقة جنسية شاذة كما حرص الفيلم على تأكيد ذلك بكل الوضوح المفتقد فى علاقات أخرى كثيرة.. ولا اعتراض على استخدام لغة أجنبية فى فيلم مصرى لو كانت هناك ضرورة لذلك.. ولكن بينما استخدم فيلم **«الصعود إلى الهاوية»** الترجمة العربية على الشاشة ليفهم المتفرج المصرى ما يدور.. لم يكترث «اسكندرية ليه» بذلك رغم إنه يتفوق على «الصعود» فى أشياء كثيرة.. وهنا نفهم على الفور أن كمال الشيخ كان يحترم جمهوره ويحرص على توصيل فيلمه إليه فإذا تذكرنا أن فيلم **«شفيقة ومتولى»** قدم مشاهد كاملة باللغة الإنجليزية ولم يكترث أيضاً بترجمتها لجمهوره.. وإنه كان أيضاً من إنتاج يوسف شاهين.. لخرجنا بالنتيجة الوحيدة المخيفة التى لا مهرب منها.. وهى عدم الاكتراث كثيراً بمسألة أن يفهم الجمهور أو لا يفهم..

وهى كارثة حقيقية تنسف كثيراً من الأشياء الرائعة فى «اسكندرية ليه» وتثير سؤالاً خطيراً: لماذا إذن يصنع يوسف شاهين أفلامه الأربعة الأخيرة.. ولمن؟

«احنا بتوع الأتوبيس» .. مقدمة فى الفيلم السياسى

يثير فيلم **«احنا بتوع الأتوبيس»** مشكلة - بل عدة مشكلات فى الواقع - حول علاقة الفن بالسياسة.. فإذا كانت هذه العلاقة معقدة أصلاً ومنذ البداية وعلى مدى التاريخ.. فإننا لابد أن ندرك مدى الصعوبة التى يواجهها الناقد الذى يحاول أن يكون أميناً عند تعرضه لهذا الفيلم..

يندرج فيلم «الأتوبيس» بلاشك تحت ما شاعت تسميته فى السنوات الأخيرة «بالفيلم السياسى».. وقد تكون بعض القضايا قد حسمت فيما يتعلق «بالفيلم السياسى» فى السينما العالمية - المتقدمة منها بشكل خاص - ولكنها تزداد تعقيداً وغموضاً فى السينما المصرية بالذات كالعادة. فلقد أصبح البعض يزعمون الآن أن أفلامهم هى أفلام سياسية جرياً وراء «الموضة» الرابحة.. ولمجرد أن أفلامهم - بهدف من التملق الخالص والمكشوف - تهاجم هذه المرحلة أو تلك من تاريخ مصر الحديث أو الحالى.. أو أنها بالضبط وبتحديد أكثر تهاجم كل مرحلة بمجرد انتهائها واختفاء قادتها من مسرح الحياة السياسية فى مصر لهذا السبب أو ذاك.. وبهدف أن تبدو المرحلة التالية لها - سواء بالتصريح أو بالتلميح - هى المرحلة الفاضلة أو جمهورية أفلاطون التى لا تشوبها شائبة والخالية من أى نواقص.. ثم بمجرد انتهاء هذه المرحلة التالية لسبب أو لآخر أيضاً.. تنقض عليها «الأفلام السياسية» تشريحاً وتعريضاً ولحساب المرحلة التى تليها.. وهكذا دواليك كما يقولون!

ولو أن هذه الأفلام تستهدف تحليل مرحلة ما من تاريخ مصر بهدف النقد الموضوعى وإيضاح الخطأ والصواب.. لكانت السينما المصرية تقوم بعمل عظيم.. وتتابع التغيرات الاجتماعية فى بلدها بالدراسة والتحليل كما هو واجب أى سينما متحضرة.. فضلاً عن أن تكون سياسية أو فكاهية أو مسيلة للدموع.. ولو كانت هذه

الأفلام تصدر عن فنانين مخلصين وصادقين حقيقة .. يعبرون عن معاناة بلدهم فى فترة ما وعن معاناتهم الشخصية لتغاضينا حتى عن السؤال الضرورى: ولماذا لم تقولوا هذا حينذاك؟ ولماذا لم يرفع أحد أصبعاً فى وجه ذلك العهد الذى اكتشفتم عيوبه وجرائمه فجأة على حين غرة؟.. لأن هذا السؤال يكون مفرطاً فى الاستفزاز و«السادية».. أو فى «الرومانتيكية» على أقل الفروض.. أولاً لأن السينما المصرية لم تكن فى أى فترة من تاريخها «سينما مناضلة».. ولعل من فضائلها التى لا يمكن إنكارها أنها لم تزعم ذلك.. وثانياً لأنه حتى مع افتراض وجود هذا السينمائى الذى يريد أن يقول شيئاً صحيحاً وفاهماً فى وجه مجتمعه.. فإنه من السذاجة تصور أن هذا المجتمع سيرحمه.. بل أن الأكثر سذاجة هو تصور أن عمله سيخرج إلى النور أصلاً.. لأن علاقات الإنتاج فى السينما المصرية هى علاقات تجارية من الألف إلى الياء.. وقد يقال إن هذا هو شأن علاقات الإنتاج فى أى سينما فى العالم.. ولكنك تستطيع أن تجد فى التكوين التجارى للسينما الإيطالية مثلا تيارات على اليسار من هذا التكوين نفسه.. أو تيارات متفتحة وليبرالية أو على الأقل مثقفة.. وأحياناً تيارات «ذكية» بحيث تدرك أن الفيلم السياسى نفسه يمكن أن يربح .. وهذه التيارات فى السينما الإيطالية المرتبطة أحياناً بالأحزاب أو النقابات أو الشخصيات الفردية هى التى تعطى الفرصة لأفلام روزى وداميانى وفولونتى مثلا للتواجد وسط الكم الهائل من الإنتاج التجارى التقليدى.. وهذا مرتبط بالطبع ارتباطاً وثيقاً بتواجد سينما خاصة جداً ولكن فى اتجاه آخر مثل سينما فيللينى وبازولينى..

بل أن هذه التيارات «الخارجة» على التكوين الاقتصادى التقليدى ليست حكراً بالطبع على السينما الإيطالية.. ففى السينما الأمريكية نفسها – خصوصاً فى السنوات العشر الأخيرة – تيارات سياسية تتناقض مع التكوين السياسى التاريخى لسينما هوليود تناقضاً يكاد أن يكون جذرياً.. والمشكلة هى أننا لا نرى فى القاهرة إلا سينما هوليوود..

ولا حاجة بالطبع إلى القول بأن شيئاً من هذه التيارات لم يكن موجوداً أبداً فى السينما المصرية وفى أشد عهودها «تفتحاً».. ولكن من الإنصاف أيضاً أن نقول إنه بينما كانت هذه التيارات الواعية فى السينما الغربية تنبع وتستند إلى نظم ديمقراطية فى الأساس ومناخ يسمح بانطلاق الأفكار بحرية والسماح بالحوار – بل والصراع أحياناً – بينها.. أياً كانت الاختلافات بالطبع بين مفاهيم الديمقراطية

وحدودها وقواعد «لعبة الصراع» نفسه فى هذا البلد أو ذاك.. فإن السينما المصرية فى الواقع – ولكى لا نلقى التهمة كلها عليها – تصدر عن مجتمع مغلق تماماً وأيا كان شكل النظام الحاكم أو «اللافتة» التى يرفعها فى هذه الفترة أو تلك من التاريخ المصرى الحديث.. وحتى فى أكثر فترات هذا التاريخ «ليبرالية».. وهى الفترات التى كان عمرها قصيراً دائماً لأنه سرعان ما كان يتم إجهاضها.. كانت تظهر على الفور رواسب أخرى تاريخية واجتماعية ودينية وطبقية وحتى نفسية تمنع انطلاق الأفكار من الأساس فضلاً عن حوارها أو صراعها.. وتجعل من قضية التعبير قضية مستحيلة فى الفكر والأدب والصحافة والفن عموماً وليس فى السينما وحدها..

لقد كان القمع – كل أشكال القمع الظاهر والباطن والمباشر والمستتر والخارجى وأحياناً الذاتى – يتصدى دائماً لأى محاولة جديدة للتفكير «بعيداً عن المألوف».. وفى تاريخ السينما المصرية بلاشك محاولات دائمة «لكسر القاعدة».. ولكنها محاولات فردية نادرة سرعان ما تم وأدها دائماً.. ليس بتدخل «السلطة العامة» دائماً.. فقد كانت السلطة تسمح من جانبها أحياناً بعرض هذه الأفلام وهذا أقصى ما هو مطلوب منها.. ولكن برفض الجماهير نفسها.. لأنها جماهير تم تشكيلها وتربيتها و«تهجينها» بشكل خاص.. وليس من المنطقى أن تفاجئنا «بشىء مختلف» ثم تتوقع منها أن تفهمه وتقبل عليه.. وهذه قضية حسمتها تجارب كثيرة فاشلة.. وهى مرتبطة بالطبع بالتكوين الاجتماعى العام وانتشار الأمية والمستوى الاقتصادى كما هى مرتبطة بنوع الأفلام المفروضة على جماهير السينما وهى أفلام لا تمهد ولا تعد المتفرج لتقبل أو تذوق السينما السياسية إلا إذا كانت مصاغة فى قالب التحقيق البوليسى المثير حول جريمة كما كان الحال فى فيلم **«زد»** الذى نجح نجاحاً نسبياً نتيجة للدعاية المكثفة التى سبقت عرضه.. وهى تجربة لم تنجح رغم ذلك مع فيلم **«الاغتيال»** لايف بواسية عن مقتل بن بركة لاختلاف ظروف عرضه رغم استخدامه نفس قالب التحقيق تقريباً..

السوق المصرى – اقتصادياً وجماهيرياً – ليس معداً بطبيعته إذن لتقبل الفيلم السياسى.. والسينما المصرية بحكم تكوينها غير مهيأة لإنتاج الفيلم السياسى.. ولذلك فمن السابق لأوانه أن يقال أن هناك سينما سياسية مصرية.. بعيداً بالطبع عن التعريف الكلاسيكى العام الذى يقول إن كل فيلم هو فيلم سياسى أياً كان تافهاً أو تجارياً.. فنحن نتحدث هنا عن التعريف المحدد للفيلم السياسى.. وهو تعريف

يمكن تعميمه أو تبسيطه بحيث يصبح «الفيلم الذى يتناوله قضية سياسية بشكل ما»..

ولكن لا يمكن فى نفس الوقت إنكار أنه كانت هناك محاولات دائماً.. وهى محاولات مرتبطة دائماً بأفراد وليس بتيارات.. ثم هى فى نفس الوقت ليست أفلاماً سياسية حتى بالمعنى الموسع أو المعمم الذى ذكرناه منذ قليل.. فهى لا تتناول «قضايا سياسية» أساساً وإنما تستند فى أحسن الحالات إلى خلفيات سياسية.. وهنا يمكن أن نقول إنه باستثناء بعض أفلام يوسف شاهين وصلاح أبو سيف وتوفيق صالح التى كانت تستند إلى خلفية سياسية فليست هناك سينما سياسية مصرية على الإطلاق.. ويمكن إدخال بعض الأفلام الأخرى لهذا المخرج أو ذاك تحت هذا الباب.. مثل **«زائر الفجر»** لممدوح شكرى و **«على من نطلق الرصاص»** لكمال الشيخ المرتبطين بمناخ سياسى عام فى فترة ما.. ومن خلال تحليل موضوعى إلى حد كبير للظروف العامة للشخصيات والأحداث.. وواضح أنها محاولات سرعان ما كانت تجهض بشكل أو بآخر..

وواضح أننى أنحى جانباً موجة أفلام «الهجوم على الماضى».. وهى أفلام كانت موجودة دائماً فى كل مراحل السينما المصرية.. ولكن ما يذكره جيلنا بشكل واضح مثلاً هو أنه بمجرد قيام ثورة يوليو ١٩٥٢ بدأت على الفور سلسلة أفلام تهاجم ما قبل ثورة يوليو.. الإقطاع والملكية والباشوات وما إلى ذلك.. وأصبح ضابط الجيش والفلاح و«ابن الجناينى» والعامل البسيط هم أبطال أفلام هذه المرحلة.. وأصبح ممكناً أن تصبح شخصيات تاريخية هامة مثل مصطفى كامل وسيد درويش موضوعات لأفلام.. ورغم اختلاف المراحل التاريخية فقد كانت هذه الأفلام نفسها «تلوى أعناقها» – بضم التاء – بحيث تنتهى بتمهيد خاص لثورة يوليو.. وأن يوماً سيجيء يحكم فيه الشعب نفسه بفضل بطولة القوات المسلحة.. أو أنه سيجيء يوم يظهر فيه واحد من أبناء الأرض أو الفلاحين يحكم هذا البلد.. وأحياناً كان الفيلم يعجز عن هذا التمهيد بشكل درامى مقنع فكان يلجأ إلى «اليافطة» التقليدية التى تكتب على الشاشة بوضوح أن ثورة يوليو قامت فحلت كل هذه المشاكل والأوضاع الظالمة التى رأيناها.. وفى أحسن الفروض كانت الأفلام تنتهى بهذا المشهد الشهير للملك فاروق يخرج من الأسكندرية مطروداً ليركب اليخت «المحروسة» تلخيصاً لكل هذه المعانى..

ولم تكن كل هذه الأفلام - كما قلت - تستهدف تحليل المرحلة السابقة لثورة يوليو بهدف النقد الموضوعى وإيضاح الخطأ والصواب.. وإلا لاحترمناها كأفلام تتناول فترة بعد انتهائها لأنها لم تكن تستطيع التعرض لها وهى موجودة نتيجة كل الظروف التى سبق ذكرها.. ولكنها كانت أفلاماً تجارية عادية جداً.. ولكنها بدلاً من أن تكسب بالرقص والغناء والقصص العاطفية - التى كانت سائدة فى سينما ما قبل ٥٢ - التقطت الفرصة بذكاء لتغير جلدها وتتملق مشاعر الجماهير المتحمسة من ناحية.. كما تتملق النظام الحاكم الجديد من ناحية أخرى.. ولكن يجب أن نحذر اتهام كل من اشتركوا فى صناعة هذه الأفلام.. فلقد استغلت السينما التجارية بلاشك المشاعر الوطنية والنوايا الصادقة لفنانين مثل بدرخان ويوسف السباعى وإحسان عبد القدوس ممن اشتركوا فى صنع سينما ما بعد يوليو..

ويمكن القول إذن بأن موقف السينما المصرية من التاريخ هو موقف غير أخلاقى.. بمعنى أنها كانت تنتظر سقوط مرحلة تاريخية ما لكى تنقض عليها بهدف الكسب وليس بهدف النقد الخالص.. ثم بهدف تملق المرحلة التالية.. التى بمجرد سقوطها هى أيضاً تنقض عليها نفس السكاكين.. فنحن نذكر مثلاً ما الذى حدث لثورة يوليو نفسها فى السينما المصرية بعد ١٥ مايو.. وكيف تذكر صانعو الأفلام فجأة مراكز القوى ومذبحة القضاء والمخابرات والزنازين وعمليات التعذيب المكررة فى كل الأفلام..

ويرتبط بالموقف غير الأخلاقى على سبيل المثال حذف مشهد استعراض الأسرة العلوية الحاكمة - محمد على الكبير - من فيلم **«غرام وانتقام»** ليوسف وهبى.. فالمشهد تم وضعه فى الفيلم تملقاً للملك فاروق الحاكم حينذاك وسليل تلك الأسرة.. ونفس المشهد تم حذفه بعد سقوط فاروق تملقاً لمن حكموا بعده.. وهى جريمة غريبة جدا على مستوى الفن والتاريخ وحتى «فن النفاق» نفسه.. وأغرب منها بالطبع وأشد إثاره للسخرية ما نراه حتى الآن عندما يعاد عرض بعض الأفلام القديمة فى التليفزيون من «الشطب» أو «الكشط» فوق صورة الملك فاروق التى نراها معلقة فى هذا المكان أو ذاك.. وهى حركة رخيصة بالطبع تتصور إنه يمكن إلغاء التاريخ بمجرد «كشط» صورة حاكم من فوق شريط الفيلم.

ولكننا - من باب الإنصاف - لابد أن نذكر أيضاً أن السلطات الإدارية - الرقابة على الأفلام مثلاً - كانت تطلب هذا العبث بالتاريخ أو على الأقل ترحب به.. وكان

السينمائيون من ناحيتهم يسارعون بتلبيته بلا أى مقاومة.. ولكن كانت هناك بالطبع محاولات مقاومة.. ففى فترة حديثة نسبياً.. وعند إقدام مخرج شاب جديد على إخراج أفضل أفلامه **«ليل وقضبان»** والذى كان يدور حول موضوع «القهر» بشكل مطلق ومن خلال شخصية مأمور سجن متسلط بشكل محدد.. اشترطت الرقابة أن تضع الشخصيات «الطرابيش» فوق رءوسها.. إشارة إلى أن هذا التسلط كان قبل ثورة يوليو التى ألغت الطرابيش.. وبمعنى أنه لم يعد هناك أى تسلط بعد ثورة يوليو.. وبعدها أصبح «شرط الطربوش» ضرورياً لتمرير أى فيلم يمكن أن يتناول شيئاً كهذا.. وأصبح هناك ما يعرف «بأفلام الطرابيش».. وهى الأفلام التى تقول شيئاً عن الحاضر ولكن بشرط إحالته إلى الماضى!

ويكون منطقياً مع كل هذه العوامل أن تثور المشاكل فى وجه كل محاولة للتعامل مع الحاضر.. حتى فى تلك الحالات النادرة التى حاول فيها السينمائى المصرى التعامل مع الحاضر وأياً كانت نواياه.. ولا ينكر أحد أن أفلاماً مثل **«شىء من الخوف»** لحسين كمال و**«ميرامار»** لكمال الشيخ كانت تتعامل مع الحاضر وفى ظل وجود عبد الناصر نفسه.. ولكن رغم أنها لم تكن أفلاماً سياسية بالمعنى الصحيح.. ولم تكن حتى تتعامل مع الحاضر إلا من بعيد إما بالرمز وإما بالثرثرة الفارغة.. فلم يمكن تمريرها إلا بصعوبة.. ووجد صانعوها أنفسهم أبطالاً وشهداء دون أن يقصدوا..

ثم بدأت مرحلة أخرى بفيلم **«الكرنك»**.. ونحن لا نناقش هنا رؤية نجيب محفوظ لعهد عبد الناصر كما يتناولها فى هذا العمل الأدبى المتوسط القيمة من الناحية الدرامية البحتة.. فواضح أن الفيلم حول رؤية نجيب محفوظ إلى شىء آخر لم يكن خليقاً بأن يثير أية مشاكل.. لولا أن رجلاً من «النظام القديم» هو الذى أثار الزوبعة كلها حفاظاً على شخصه هو فقط وليس حتى على النظام الذى كان جزءاً منه.. ولكن هذه الظروف المعاكسة.. خدمت الفيلم خدمة لم تخطر له على بال.. وكان الفيلم من ناحيته يقدم شيئاً جديداً ومختلفاً عن تلك الفترة.. فساعد كل هذا على نجاحه نجاحاً كاسحاً.. مهد الطريق – ولدوافع تجارية انتهازية بحتة – لموجة من الأفلام تقول نفس الشىء عن نفس الفترة: **«امرأة من زجاج»** لنادر جلال.. **«الهارب»** لكمال الشيخ.. **«طائر الليل الحزين»** ليحيى العلمى.. **«أسياد وعبيد»** لعلى رضا.. **«وراء الشمس»** لمحمد راضى.. وطبيعى أن النوايا تختلف وراء كل فيلم من هؤلاء.. كما

يختلف حجم الصدق وحجم الانتهازية.. وتضيع فيها الحدود بين صدق الفنان وانتهازية التاجر.. ولكنها شكلت فى مجموعها موجة واحدة أطلقت عليها الزميلة خيرية البشلاوى بذكاء هذه التسمية «موجة أفلام الكرنكة».. ولا يمكن التعرض لفيلم «احنا بتوع الأتوبيس» بمعزل عن هذه الموجة!

نشرة «نادى السينما» السنة ١٢ – النصف الثانى العدد ١٩– ١٩/١١/١٩٧٩

«احنا بتوع الأتوبيس»

٢- ملاحظات تفصيلية

يخرج المشاهد من فيلم **«احنا بتوع الأتوبيس»** بشعور قاهر من الاكتئاب تتفاوت أسبابه من مشاهد لآخر.. ويهدف الفيلم بالتأكيد من صميم موضوعه وبنائه وأسلوب عرضه إلى خلق هذا الشعور المقبض الذى يسعى إليه صانعوه من البداية والذى نجحوا فى تحقيقه إلى أقصى حد..

ولكن نجاح «الصنعة الفنية» تأليفاً وإخراجاً وتمثيلاً ليس هو السبب الوحيد فى القدر الهائل من الإحساس بالقهر أو «النكد» بالتعبير الدارج الذى قد يكون أقرب إلي الدقة.. فهناك أسباب سياسية ترتبط بالإنتماء الدفين لكل مشاهد.. من أشد المتحمسين لعبد الناصر إلى أشد المعادين له.. فالفيلم يهاجم نظام عبد الناصر بعنف شرس وعلى طول الخط.. مما لابد أن يثير غضب أولئك الذين يرون فى هذا النظام فترة مضيئة من المد الوطنى والقومي والانتصارات المتوالية والتحولات الاجتماعية الخطيرة التي مارسها هذا النظام فيما سمى حينذاك بالاشتراكية وقوانين التأميم وعدالة التوزيع وما إلى ذلك.. وهم الذين لا يرون فى نفس الوقت أى سوءات أو عيوب فى ذلك النظام.. ومن هنا يبدو غضب هذا الفريق من فيلم «الأتوبيس» مفهوماً ومبرراً..

وهناك فى المقابل هؤلاء الذين يعادون نظام عبد الناصر إما بحكم مصالحهم وتركيباتهم الطبقية والاجتماعية التى هددها هذا النظام.. أو حتى هؤلاء الذين لم تكن لهم مصالح يمكن تهديدها ولكنهم تعرضوا بشكل أو بآخر لعمليات القمع المقصودة أو العشوائية التي لا ينكر أحد إنها صاحبت هذه الفترة القريبة من تاريخ

مصـر .. ومن الطبيـعى أيضـا أن يخـرج هؤلاء وأولئك من فـيلم كـهـذا بنفس شـعور الاكتئاب لأنه ذكرهم بفترة يعتبرونها سوداء..

وحتى أولئك الذين يعتبرون أنفسهم «على الحياد» ظناً منهم أنهم بلا انتماءات سياسية - ونموذجهم التقليدى الرائع هو مرزوق الفيومى الذى لعبه فى الفيلم باقتدار عبد المنعم مدبولى.. وهو النموذج الغالب في الواقع على الأغلبية الساحقة من المشاهد المصرى.. وغنى عن الإيضاح أن تصورهم بعدم الانتماء هو انتماء من الدرجة الأولى فى حد ذاته وهو المسئول الأول من كل نكبات مصر فى كل عهودها- حتى هؤلاء لا يمكن أن يخرجوا بأى شعور بالابتهاج أو حتى بالراحة من فيلم يقول لهم إن هذه الشائعات التي رأوها طوال ساعتين ونصف كانت تحدث بين ظهرانيهم منذ سنوات قليلة جداً.. حتى لو حاول الفيلم أن يقنعهم من خلال مشهد الماء والخضرة والسماء الصافية الذى يعقب النهاية «الانتى كلايمكس» بأن هذا قد انتهى..

وكما يختلف موقف المشاهد العادى من فيلم «الأتوبيس» باختلاف موقفه من عبد الناصر نفسه.. فبديهى أن يختلف موقف الناقد.. وهو فى النهاية بل وفى البداية مشاهد عادى مضافاً إليه «أشياء أخرى» لو صح التعبير.. وليس هنا بالطبع مجال تقييم نظام عبد الناصر.. ولكن لا يمكن كما قلت التعرض لفيلم كهذا دون التعرض لهذا النظام.. وليست هناك فرصة للأسف للإفلات من هذه النقطة إذا أردنا شيئاً من الوضوح والموضوعية.. وهنا أجدنى مضطراً لأن أقول إننى ضد عبد الناصر وضد هذا الفيلم معاً.. ضد عبد الناصر لأسباب مختلفة تماماً عن أسباب اليمين الشرس واللاأخلاقى والذى يدافع عن مصالحه المباشرة الأنانية وضد مصالح الناس العاديين.. ولأسباب مختلفة أيضاً من دوافع النفاق والشماتة وتصفية الحسابات القديمة السائدة الآن.. ولأننى ببساطة وتواضع شديدين أرى أن عبد الناصر من أجل المكاسب الاجتماعية ضحى بالديمقراطية.. ووضع معادلة صعبة وهمية وضع فيها الخبز فى مقابل الحرية.. مع أن الاثنين يمكن توفيرهما معاً ببساطة.. بل لا يمكن توفيرهما فى الواقع إلا معاً وليس أحدهما على حساب الآخر.. وهذه خبرة وخلاصة كل التجارب والمذاهب عبر التاريخ..

وحتى على مستوى التغيير الاجتماعى والمكاسب الاشتراكية فلم يكن ما أنجزه عبد الناصر - دون الدخول فى أية تفصيلات - اشتراكية بأى مستوى.. حتى

المستوى المدرسى الطوباوى الساذج الذى درسناه فى الجامعة.. وإنما كان فى أحسن حالاته ما يسمى «برأسمالية الدولة».. وهو نظام اقتصادى سياسى معروف لطلبة الجامعة أيضاً ويمكن أن يكون أسوأ بكثير من الرأسمالية التقليدية السافرة.. ولذلك فقد كان ضرورياً أن تتردى الأوضاع الاجتماعية فى مصر على المدى الطويل والقصير معاً وحتى بالنسبة للطبقات الشعبية التي تصور عبد الناصر أنه يفعل ما فعله من أجلها..

إن أحداً من أشد الكارهين لعبد الناصر لا يمكنه إنكار أن عبد الناصر أحدث تحولات خطيرة فى مصر وفى المنطقة على المستويين السياسى والاجتماعى.. ويكفى إنه وضع فلسفة «الجماهير» أو «القاعدة العريضة» كما أصبحت تسمى الآن من باب التفكه والسخرية فوق فلسفة القلة الحاكمة.. ولكنه فرض هذه الفلسفة بعقلية «الضابط البورجوازى الوطنى» الذى أدار شئون شعب كامل بنفس منطق إدارة «أفراد الوحدة العسكرية الصغيرة».. وهو منطق لابد أن ينتهى باحتقار هذه الجماهير ذاتها وإلغائها إلغاء كاملاً أى ببساطة إلغاء الديمقراطية.. وهى غلطة – بل جريمة – لا يمكن أن تبررها مكاسب أخرى وهمية أو حتى حقيقية..

وإذا كان ضرورياً أن أعبر عن تجربة ذاتية.. فإننى أقول بلغة أبسط.. إننى كنت تلميذاً صغيراً يمارس السياسة ولو من خلال القراءة حين قامت ثورة يوليو وكنت مليئاً بالأحلام.. ثم أوقفنى نظام عبد الناصر عن مجرد التفكير منذ ١٩٥٢ وإلي اليوم.. وأعتقد أن هذه هى مأساة جيلى كله الذى فقد أخصب سنوات حياته ولن تعود نهائياً لأننا ببساطة لن نعيش نصف ما عشناه وانتهينا شيوخاً عاجزين عن مجرد التأمل..

كانت هذه المقدمة «السياسية» ضرورة لتحديد المواقف قبل التعرض لفيلم سياسى أساساً.. ولكى أقول من ناحية أخرى – ومن وجهة نظر شخصية على الأقل – أن سر قوة هذا الفيلم – وهو قوى جداً بكل تأكيد وبكل معانى القوة – هو أن كل ما قاله صحيح.. وكان يحدث فعلاً.. ليس فقط لأن الواقعة الصغيرة التى بنى عليها فاروق صبرى السيناريو من كتاب جلال الدين الحمامصى «حكايات من وراء الأسوار» هى واقعة صحيحة.. وإنما لأن كل الوقائع والقصص والشخصيات الأخرى التى بناها فاروق صبرى بذكاء وحبكة حول هذه الواقعة هى صحيحة أيضاً.. حتى لو لم تكن قد حدثت بذاتها.. فإن أمثالها بل وما هو أبشع منها قد حدث.

وقد يكون هذا هو سر الاكتئاب الذى خرجت به شخصياً من هذا الفيلم - أنا ومن يمكن أن أمثلهم - لأننا فقط تذكرنا أن هذا حدث.. وأقشعرت أبداننا أيضاً لأنه يمكن أن يعود فيحدث تحت ظل أى نظام يخبئه المستقبل.. ما لم تنتف الأسباب الجذرية التى ولدت تلك الأيام الكئيبة.

ومع ذلك أعود فأقول أننى - ومن نفس الزاوية السياسية - لم أرحب تماماً بفيلم «الأتوبيس».. لأن أفلاماً كهذه بالإضافة إلى مظاهر نفاق أخرى كثيرة بالطبع هى التى يمكن أن تصنع عبد الناصر.. وإذا سادت هذه الروح فى المسارعة فى الانقضاض على أى نظام بمجرد انتهائه ولمجرد القول بأن النظام التالى له هو أروع ما يكون.. ودون أن تفكر السينما المصرية طوال تاريخها كله فى الواقع في أن ترفع أصبعاً فى وجه أى نظام «حاضر».. فإن هذه الروح نفسها يمكن أن تصنع أى ديكتاتور آخر..

وقد يكون من حظ حسين كمال بالذات مخرج «الأتوبيس» إنه هو نفسه مخرج **«شىء من الخوف»** الذى قال مؤلفه ثروت أباظة إنه كان يهاجم بالرمز - الممكن الوحيد فى تلك الفترة - نظام عبد الناصر وهو «حاضر».. وأن عتريس هو عبد الناصر وفؤاده هى مصر.. وبالتالى يبدو «الأتوبيس» امتداداً «لشىء من الخوف».. وأن الفنان هنا يكون قد تحدث عن الماضى وهو حاضر.. ولكن الفضل فى **«شىء من الخوف»**.. لو كان ثمة فضل - هو لثروت أباظة الذى ينطلق من موقف سياسى واضح ومعلن.. ولكن لا أعتقد أن حسين كمال فى كلا الفيلمين معاً كان ينطلق من أى موقف سوى البحث عن مادة سينمائية مثيرة تسمح له بصنع فيلم جيد.

وحسين كمال مخرج جيد بالفعل.. يملك أدوات سينمائية جيدة.. ثم هو مخرج متميز فى إطار الإنتاج التجارى للسينما المصرية الذى لا يحاول من خلاله أن يبتذل نفسه.. وإنما يحرص على أن يقدم فى أفلامه القليلة نسبياً شيئاً محترماً.. ونحن لا ننكر على حسين كمال إنه قدم فى بداية عمله السينمائى أفلاماً محترمة إلى حد كبير.. بل أن **«البوسطجى»** بالتحديد واحد من أهم وأفضل أفلام السينما المصرية.. وحتى وهو يصاب بخيبة الأمل المريرة - مثل كثير من مخرجينا الجادين - فيتحول إلى الإنتاج التجارى فقد حرص على أن يظل من أكثر مخرجينا احتراماً وطموحاً فى التميز والتجديد.. فضلاً عن أن أدواته كمخرج كان يمكن أن تعطى أفضل بكثير لو أن ظروف العملية السينمائية فى مصر كانت أفضل.. وهو فى **«احنا بتوع**

الأتوبيس» بالذات مخرج جيد.. بل ويرتفع فى بعض أجزاء الفيلم إلى جيد جداً.. بل إن أحد أسباب اكتئابنا من هذا الفيلم بالمعنى السابق هو إنه فيلم مصنوع جيداً جداً استطاع أن يعرض قضيته عرضاً جيداً على المستوي الشكلى وأن يجعله صادقاً ومقنعاً ومثيراً للأسى بل وللدموع نفسها أحياناً..

ولو أن «الأتوبيس» وقع فى يد مخرج متوسط لما أحدث أى تأثير ولما أثار أى قضية ولما استحق سطراً واحداً يكتب عنه.. ولكنه فيلم قادم من مخرج جيد ومن كاتب سيناريو وممثلين فى أحسن حالاتهم..

ومع ذلك فهو يتحدث عن الماضى بجرأة لأنه أصبح ماضياً.. ودون أن تكون هناك أى «مناسبة سعيدة» لكى نعود فننبشه.. وأفلام «نبش القبور» هذه هى أفلام رخيصة جداً مع احترامى لصانعيها.. لأنها لا تذكرنا بالماضى حتى لمجرد أن نفهمه ونحذره فنمنع تكراره.. وإنما لأنه من السهل جداً - بل ومن المربح أيضاً - أن نهاجم الماضى بضراوة هرباً من الحاضر.. وهو على المستوى الفكرى هروب وتخدير وحبس للناس فى قفص الأيام القديمة التعيسة.

وأنت لا يمكن أن تحذر من فترة وتمنع تكرارها إلا إذا فهمتها جيداً وحللت كل عناصرها.. فكيف حدث ما حدث.. ولماذا ومن المسئول؟!

ولكن «الأتوبيس» يقع في كل أخطاء «الكرنكية».. فهو يهاجم لمجرد أن الهجوم على تلك الفترة أصبح ممكناً الآن.. ثم هو - مثل كل الأفلام المشابهة - لا يحتل الواقع ويرجع كل شىء أسبابه لكى يساعد الناس على فهم حقيقة ما كان يجرى لكى يمنعوا تكراره.. وهو لا يتعمق شيئاً على الإطلاق من عناصر الصورة.. وإنما يكتفى بالتقاط سطحها الخارجي المثير.. فهناك نظام فاشى يديره رجال غامضون (الإضاءة خافتة غالباً فى مكاتب هؤلاء الرجال الذين يحكمون البلد بالتليفون ومن خلال زبانية صغار أما متأنقين جداً وصامتين وأما عساكر وشاوشية قساة ومتجهمين وبعدها قطع مباشر إلى زنازين التعذيب الفسيحة حيث تقف «العروسة» التي يصلب عليها المعتقل وذراعاه ممدان على الجانبين لكى يتلقى الكرابيج.. وأحياناً تتدلى السلاسل الغليظة والحبال وأحواض الماء والكلاب الشرسة من الإكسسوار اللازم أحياناً.. والرجل المسئول عن هذا النظام كله هو عادل أدهم أو صلاح منصور..!) وهذا النظام الفاشى يكتم حرية الناس ويعتقلهم بلا سبب ويعذبهم من أجل الحصول على اعترافات مكتوبة وكأن كل قضية نظام عبد الناصر كانت هى

الحصول على اعترافات مكتوبة وموقعة وينتهى الأمر.. ولكنك لا تفهم شيئاً عن هذا النظام الفاشى وطبيعة تكوينه وأسبابه ومن الذين يديرون حركته بالضبط ولماذا وما هى قوى الصراع المتناقضة داخله.. أحياناً يشار إلى الشيوعيين والأخوان بمجرد التسمية.. ولكنك لا تعرف شيئاً عما يريده الشيوعيون ولا الإخوان.. ولا عن سر تناقضهم مع ذلك النظام.. وبديهى أنك لا تعرف شيئاً أيضاً عن موقف الفيلم نفسه من هذا الصراع.. فصانعو الفيلم أنفسهم لا يعرفون سوى أن هذا ممكن قوله الآن ليحقق ربحاً..

وبديهى أن نقطة بداية كهذه لصنع فيلم لا يمكن أن تجعله فيلماً أميناً فى التعرض للواقع أو التاريخ.. فهى نقطة أحادية الجانب حددت هدفها بوضوح دائرة مغلقة: المخابرات أو أى سلطة قمع أخرى فى جانب.والمواطنون الأبرياء – ومعظمهم شبان صغار وظرفاء ووطنيون وفى حالة حب غالباً – فى الجانب الآخر.. «وهات يا كرابيج»..!

ولقد كان هذا صحيحاً حقاً بل وكان يحدث كما قلنا ما هو أبشع منه.. ومن هذه الزاوية بالتحديد فهذه الأفلام صادقة.. ولكنها ليست أمينة.. وأرجو أن يكون هناك فرق.. إن عدم الأمانة هنا ينبع ليس فقط من عدم تحليل الواقع فقد يكون هذا قصوراً سياسياً يمكن غفرانه.. ولكن ما لا يمكن غفرانه هو الجانب غير الأخلاقى فى تناول الواقع.. فالصورة لم تكن «كلها» هكذا.. أو لم تكن هكذا «فقط»..

وبديهى أننا نختلف مع هذه الأفلام سياسياً وعلى خط مستقيم.. فنحن نرفض نظام عبد الناصر لأنه بقتله أية مبادرة خلاقة للجماهير ومصادرته لكل قدراتها ولكل تراثها الوطنى السابق والسماح لنفسه بالتفكير وحده باسمها جميعاً حول نفسه – بحكم مصالح الطبقة الجديدة التي ولدت معه تدريجياً وعلى مهل – إلى ديكتاتورية عسكرية عادية جداً من النمط الشائع في العالم الثالث.. ولكننا لا ننكر أبداً نزاهة وشرف عبد الناصر الوطنى وأحلامه الساذجة «والبيوريتانية» بالتغيير الاجتماعى وتغليب مصلحة الجماهير على مصالح الملاك بشكل هيكلى عام وبغض النظر عن التطبيق.. وواضح أن هذه الأفلام تهاجم نفس الفترة ولكن من الزاوية المعاكسة تماماً.. أى لحساب اليمين الذى يريد أن يصفى حساباته القديمة – وبديهى أن اليمين هو الذى ينتج السينما فى مصر كما ينتج أى شىء آخر – ولحساب الطبقات أو حتى الشرائح الاجتماعية التي سبق ضربها.. وبعض هذه الأفلام كان من «ابناء

البيوتات» الذين فرضت الحراسات على قصورهم.. وهى شجاعة فى تحديد الهوية تحسب لهذه الأفلام على أى حال..

ولا يمكن القول بأن «احنا بتوع الأتوبيس» يصفى حسابات اليمين الذى تم ضرب مصالحه فى عهد عبد الناصر.. لأنه على العكس يختار ضحاياه جميعاً من قاع المجتمع.. ولكنه يقع فى نفس خطأ موجة أفلام «الكرنكة» من حيث عرض جانب واحد من جوانب الصورة فكل ما نراه هو التعذيب الدائم والبشع لكل الأطراف ومن كل الاتجاهات وبلا أية اتجاهات.. بل أن الفيلم يركز على تلك المفارقة النادرة التي لابد أن تكون حقيقية لأن كثيراً مثيلاً لها قد حدث.. وهى أن يضيع مواطنان عاديان لمجرد «خناقة» تافهة مع كمسارى أتوبيس وسط طوابير المعتقلين لأسباب سياسية ولكى تتصاعد محنتهم على نحو عبثى إلى ذروتها المأساوية..

وإلى هذا الحد تصل مرارة الفيلم من تلك الفترة.. ويكون طبيعياً مع فقدان التحليل الموضوعى وعدم الرغبة فى تعمق كل عناصر الصورة أن يبقى فقط هذا العنصر الواحد والوحيد.. وأن تخرج الصورة نفسها بكل هذا السواد والكآبة التي تخلق فى المشاهد إحساساً مدمراً بالقهر..

وإذا كان «الأتوبيس» من هذه الزاوية لا يختلف عن سائر أفلام «الكرنكة».. فإن المدهش أن فيلم **«الكرنك»** نفسه – الذى أطلق السلسلة كلها – كان أكثرها موضوعية.. ربما لأن نجيب محفوظ حاول أن يعالج مرحلة عبد الناصر وحكم المخابرات من منطق التأمل ومحاولة التحليل.. وهو نفسه لم ينجح كثيراً فى ذلك.. ولكنه لم يكن مغرضاً ولم يكن يصفى ثأرات قديمة لحساب اليمين.. وإنما كان المندهش على الأقل.. ولذلك فقد رأينا فى «الكرنك» مأساة جيل عبد الناصر الذى تربى على مبادئه وشعاراته لكى يتم ضربه باسم هذه الشعارات نفسها.. ومن هنا يبقى فى «الكرنك» مجرد فضل «الدهشة».. فهناك محاولات للفهم وللتساؤل – مع كثير من التحيز بالطبع إضافة الفيلم إلى الرواية – وليس هذا التصميم المسبق الذى يعرف مقدماً الجانب الذى يختاره من الصورة ومع طمس الجوانب الأخرى..

ولكى يصبح هذا الكلام مفهوماً ومن خلال فيلم «الأتوبيس» نفسه فإن كثيراً من مكاسب مرحلة عبد الناصر حتى تلك التي أسىء تفسيرها وتم إجهاضها بسرعة مثل التزام الدولة بتعيين كل الخريجين وكحل مفترض لمشكلة اجتماعية عاجلة.. تتحول فى الفيلم إلى مثار للسخرية الساخطة.. فعادل إمام يتندر طول الوقت لكونه

مهندس جيولوجيا ولكن تم تعيينه موظف تسليم واستلام فى جمعية الرفق بالحيوان.. ولكن لا الفيلم ولا جابر عبد ربه – الذى يمثله عادل إمام – يقولان لنا شيئاً عما كان يمكن حدوثه لو لم يتم تعيين جابر عبد ربه أصلاً.. فما الذى كان يمكن لأسرته الفقيرة التي تنتظر «أول مرتب» أن تفعله لو أن ابنها تخرج من الجامعة قبل عبد الناصر وفى ظل نظام ملكى استعمارى اقطاعى رأسمالى يترك كل خريج ليواجه مصيره بنفسه وحسب قدراته الخاصة؟.. بل إن الفيلم لا يحاول أن يقول شيئاً عن كيف كان يمكن لشاب ريفى فقير مثل جابر عبد ربه أن يلتحق بالجامعة أصلاً قبل عبد الناصر؟..

وهذا نموذج للموقف «أحادى الجانب» فى تناول الواقع والتاريخ.. يصلح مدخلاً لتحليل نماذج أخرى..

نشرة «نادى السينما» – السنة ١٢ – النصف الثانى العدد ٢٠ – ١٩٧٩/١١/٢٦

«احنا بتوع الأتوبيس»

٣- ملاحظات تفصيلية

يريد فيلم **«احنا بتوع الأتوبيس»** أن يقول إن إحدى شخصيتيه الرئيسيتين قادمة من الريف المدقع.. فيبدأ بمناظر طبيعية للحقول والسماء والأشجار والماء المتدفق.. وهذا هو تصور حسين كمال للريف في كل أفلامه.. وملابس الفلاحين هي نفس ملابس فلاحي التليفزيون المصري.. أشياء نظيفة دائماً وريف مصقول تماماً يذكرنا «بريف محمد كريم».. حتى لو كانت هذه الصورة مناقضة لما يريد الفيلم أن يقوله من أن هؤلاء الناس فقراء جداً وفي حاجة ماسة إلى ابنهم الشاب الوحيد الذي يبدو أنه تعلم في هذه القرية.. ولذلك ففي مشهد البداية تحتشد أسرة جابر عبد ربه (عادل إمام) المهندس الجيولوجي الذي وصله خطاب التعيين في القاهرة.. والجميع يودعونه بالقبلات والأحضان دون أن ينسوا المطالب العديدة التي ينتظرونها من أول مرتب.. ودون أن ينسى حسين كمال أيضاً أن يجعل أخت جابر الشابة تناديه «آبيه جابر» دليلاً على أنه ريف متحضر جداً.. والجميع لامعون وظرفاء ولا يبدو أنهم يعانون من أي مشكلة.. إلى حد أن كل ما يطلبه شباب القرية من جابر أن يحضر لهم من القاهرة منشطاً جنسياً.. وليتحول المشهد المقصود به التركيز على فقر الأسرة واحتياجها الشديد لابنها الوحيد الذي تعلم وتم تعيينه ويمكن أن يقبض مرتباً محترماً من الحكومة.. يتحول إلى مشهد صاخب تختلط فيه الغمزات الجنسية بحوار عادل إمام مع حذائه الوحيد المهلهل فيما يبدو أنه مشهد إنساني.. ولكنه يصبح مشهداً يضيع هدفه الأساسي تحت وابل من المرح المفتعل..

وتصبح القضية الأساسية – التي يفترض أنها محورية جداً بالنسبة لتطور الفيلم بعد ذلك وفقد هذه الأسرة لعائلها الوحيد هذا بعد قليل – تصبح شيئاً شديد التميع لا يحقق غرضه المأساوي ولا الكوميدي.. فضلاً عن خلل عدم التوازن في بناء السيناريو من الناحية التكنيكية البحتة.. فهنا إسهاب شديد في تقديم هذه الشخصية – جابر عبد ربه – وأصولها الريفية.. وعلى حساب الشخصية الأخرى

التى نتعرف عليها بعد ما يقرب من نصف ساعة - مرزوق الفيومى - والتى لعبها عبد المنعم مدبولى الذى يقدمه الفيلم تقديماً مباشراً مفترضاً أنه ليس فى حاجة إلي نفس هذا الإسهاب فى التقديم..

وربما جاء هذا التوازن المختل من نظرة الفيلم إلى «النجم».. بمعنى أن عادل إمام أكثر نجومية من عبد المنعم مدبولى.. وكما يجرى عادة في السينما المصرية.. فإنه لابد من العناية بمساحة النجم أكثر..

ولكن ما هو أهم فى هذا الجزء الريفى الذى اعتبره السيناريو مدخلاً لقضيته الأساسية.. واستكمالاً لرؤية المخرج للريف.. فإننا نسمع أولاً ومع مناظر السماء الزرقاء والخضرة اليانعة أغنية «ليا مين غيرك يا بلدى ليا مين.. ياللى علمتينى إيه معنى الحنين».. وهى كلمات بلهاء لا تعنى شيئاً لا بالنسبة لمعنى مصر عند المصريين.. ولا بالنسبة لموضوع الفيلم نفسه الذى لم يكن حب مصر موضعاً للنقاش فيه.. كما لم تكن قضيته قضية أى نوع من الحنين من قريب أو من بعيد.. ففى فيلم عن القهر من سلطة غاشمة وبلا منطق يصبح لا مجال لكلمات رخوة مستهلكة كهذه تساهم فى تمييع المسائل أكثر مما هي مائعة.. خصوصاً وأن الفيلم يجعل من هذه الكلمات الركيكة جزءاً من القصيدة التي ألفها طالب الجامعة الشاعر محمود عبد الحميد الذى يتحول فى النصف الثانى من الفيلم إلي إحدى أهم شخصياته.. والذى تصبح قصيدته تلك أحد المفاتيح الأساسية فى بناء الأحداث.. وإذا كان الفيلم يريد أن يقول إنه يتحدث عن حركة الطلبة فى أيام عبد الناصر وبعدها.. فلم يكن الطلبة بالتأكيد يخوضون معاركهم تحت شعارات زائفة أو قصائد رخوة كهذه.. الأمر الذى يقودنا بالضرورة إلى شخصيات طلبة الجامعة أنفسهم الذين وضعهم - رغم انتماءاتهم المختلفة - فى مواجهة السلطة.. وهى نماذج شائهة أو تم تشويهها لإفراغ حركة الطلبة من أى محتوى جاد وتحويلهم إلى نماذج رمزية - بل بالتحديد كاريكاتيرية - بلا أى قيمة.. وهو الأمر الذى قد نتحدث عنه بتفصيل أكثر بعد قليل..

وفى الجزء الريفى أيضاً لا نستطيع أن نغفل شخصية الأب.. هذا الفلاح الفقير الذى أنفق كل ما يملك على تعليم ابنه جابر عبد ربه والذى أصبح ينتظر الآن نوعاً من «العائد» من مرتب ابنه.. إن المضمون الاجتماعى لهذه العلاقة يتحول إلى سلسلة من الدعوات للابن المسافر إلى القاهرة.. ومن أب سمين يتمتع بصحة طيبة جداً ويلبس رداء غالياً أنيقاً لا يتوفر عادة إلا لاقطاعيي الريف.. خاصة ونحن نلاحظ

أيضاً أن هذا الفلاح السينمائى لا علاقة له بالريف أو بالعمل أو بالأرض سوى أن يفترش سجادة الصلاة طول الوقت إما شارعاً فى الصلاة وإما منتهياً منها رافعاً وجهه باستمرار إلى السماء بالدعوات ودون أن تهتز له خلجة واحدة بالقلق حتى في المراحل المتقدمة من الفيلم عندما يتعقد موقف ابنه..

وينتقل الابن بعد ذلك إلى القاهرة لنجده وقد عثر فجأة على مسكن جاهز فى حجرة فوق السطوح.. ولكن ديكور هذه الحجرة يحولها إلى شقة عظيمة لا تتفق مع قدرات شاب فقير كهذا حتى مع أسعار المساكن فى الستينيات.. وهو الخطأ الوحيد فى ديكور نهاد بهجت الذى قدم فى باقى ديكورات الفيلم - وبالذات مكتب رمزى مأمور السجن (سعيد عبد الغنى) وفى شقة عبد المنعم مدبولى مستوى جيد جداً.. ويقدم الفيلم «شلة» أصدقاء جابر عبد ربه من أيام الدراسة نفس التقديم التقليدى للشباب.. مجموعة من الرقعاء الأثرياء فى سيارة مكشوفة ومعهم مجموعة من الفتيات المنحلات ومعهم جميعاً سونيا التى يقدمها له أحد أعضاء الشلة باعتبارها «خطيبتى لمدة ١٢ ساعة» - تقوم بالدور إسعاد يونس وهى بالمناسبة ممثلة جيدة جداً لا تجد أبداً فرصتها الحقيقية - وسرعان ما يتم الاتفاق على «جلابية بارتى» فى حجرة جابر الذى أصبح «جابريتو» تمشياً مع المنطق التقليدى الساذج للسينما المصرية عن فساد وانحلال أبناء الذوات..

ولا يكون لهذه الحفلة - ولا لكل هذا الجزء الأول من الفيلم فى الواقع - أى مبرر ولا أى وظيفة درامية أو موضوعية فى بناء الفيلم نفسه سوى مجرد الثرثرة و«الراحة» الشديدة فى السرد.. تمهيداً للدخول فى صلب الموضوع.. ففى فيلم زمنه ساعتان ونصف.. تمضى ساعة كاملة بالضبط فى مثل هذه الثرثرات قبل بدء واقعة الأتوبيس نفسها.. وهو خلل فى القياس والتوازن لا مثيل له حتى على المستوي الحسابى..

إن كل وظيفة «الجلابية بارتى» - فضلاً عن تقديم جزء «فرايحى» صاخب لابد منه فى فيلم يلعبه أكبر ممثلى كوميديا فى البلد - هو أن تعجب سونيا بجابر.. فتقنعه بهذه النظرية العبقرية فى التعالى على الناس ومعاملتهم بعجرفة: «احنا فى زمن يعتمد أوى أوى على المظاهر.. القوى فيه صوته مسموع وكلمته ماشية.. إنما الطيب بيعتبروه ضعيف ويضيع فى الرجلين» ويعتبر الفيلم هذا الدرس الذهبى نوعاً من نقد الفترة التي يتحدث عنها.. ولا يذكر شيئاً بالطبع عما إذا كانت هذه

الأخلاقيات مرتبطة فعلاً بتلك الفترة أم أنها مازالت مستمرة ومتضخمة أكثر مع نوع الطبقة التى أصبحت تملك بعد ذلك كل شىء وبكل قيمها التي فرضتها على المجتمع المصرى.

ولكن الغريب أن هذه النصيحة التى أريد بها النقد الاجتماعى.. وسواء أكانت صحيحة أم لا.. لا تكون لها فى نفسها أى وظيفة سوى تحريض جابر على معاملة جاره مرزوق الفيومى (مدبولى) بازدراء شديد.. ولمجرد تصعيد موقف كوميدى.. فمرزوق - وبسذاجة منقطعة النظير - يتصور أن جابر مادام قد أهانه بهذا الشكل.. لابد أن يكون «مخابرات».. وهذا هو الاحتمال الوحيد الذى تركه الفيلم أمام مرزوق.. ففى تلك الأيام - يريد الفيلم أن يؤكد - كان مرزوق نموذجاً للمواطن المصرى العادى.. والموظف الصغير المرعوب من أى شىء ومن كل شىء والذى يريد فقط أن يربى أولاده.. وأى أحد يمكن أن يهينه فهو مخابرات.. وهى معادلة عبقرية بسيطة جداً لخص بها الفيلم نظام عبد الناصر كما يفسره هو..!!

وهذا التفسير نفسه.. الذى تم زرعه وتصعيده من خلال مواقف كوميدية ذكية ومضحكة بالفعل.. لا علاقة له أيضاً بقضية الفيلم.. فمدبولى تصور أن إمام مخابرات.. ثم اكتشف بعد اعتقالهما معاً أنه ليس مخابرات.. ولكن ما أهمية ذلك؟.. وماذا لو أن مدبولى عرف حقيقة إمام من أول لحظة.. وقامت علاقتهما كجيران على أساس مختلف.. ونشأت حتى قصة الحب بين عادل إمام ومشيرة ابنة مدبولى - وهى من أجمل وأعذب مشاهد الفيلم وأفضلها تنفيذاً وأكثرها صدقاً ورقة.. بل ومن أجمل مشاهد الحب فى السينما المصرية كلها - ثم وقع الاثنان معاً في مأزق الأتوبيس الرهيب وتوالت أحداث الفيلم بعد ذلك بشكل منطقى.. ما الذى كان يختلف فى بناء الفيلم منذ لحظة ركوب الاثنين معاً لنفس الأتوبيس والتي انفق الفيلم ساعة كاملة قبل الوصول إليها؟

الجواب - فيما أتصور - إن الفيلم وجد هذه الثرثرة فرصته الوحيدة - ربما لعجز فى تصميم السيناريو بشكل آخر - لكى يرسم تفاصيل صورة نظام عبد الناصر فصورته تتصدر كل المكاتب تأكيداً على أن هذا الرجل الميت هو المسئول عن كل هذا الذى حدث.. والشعارات تملأ كل الجدران.. حتى شقة مدبولى نفسه الذى يعمل فى شركة مليئة «بالطبيخ».. والذى لا تجد زوجته عقيلة راتب فى السوق إلا «الكوسة».. وكلها رموز شديدة السذاجة والرخص استهلكت حتى على المستوى

اللفظى.. وشخصية مدبولى نفسها رغم ثرائها المعتنى به ورغم أداء مدبولى نفسه الممتاز الذى وصل فى هذا الفيلم إلى قمته.. هى شخصية تخطت حدود «التكثيف» إلى المبالغة الكاريكاتيرية التي قد تحقق عكس الهدف المقصود.. فأكثر المرعوبين فى ظل نظام عبد الناصر لم يكن يقرأ «الميثاق» بصوت عال لكى يسمعه «المخبر» الساكن فوقه.. ولو كنت أنا هذا المخبر لاستربت فى هذا الرجل الأبله ولأحسست أنه متورط فى شىء ما ولأبلغت عنه!

ويصل الفيلم إلي أفضل أجزائه – كتابة وإخراج – بدءاً من محطة الأتوبيس.. فكل شىء يبدأ ويتطور بشكل منطقى.. وتسود الجدية فى تصعيد إيقاع الأحداث وحتى لحظة تجمع المعتقلين فى السجن.. ويقدم حسين كمال أفضل مستوياته كمخرج فى هذه المشاهد.. ولكن تظل الثغرة هى فى اختيار النماذج التي يريد الفيلم أن يقول أنها ضحايا نظام عبد الناصر.. ففى لقطات سريعة متتابعة تبدأ حملات الاعتقال..

فنرى نماذج من الجامعة والريف والمكاتب ومن حق الفيلم أن يختار نماذج «تلخص» الفئات المقبوض عليها بالطبع.. ولكن «التلخيص» لا يعنى أن تختار فلاحاً وشيخاً معمماً ومجموعة من الطلبة.. فلابد أن تقول لنا ما الذى وراء هذا الفلاح وذاك الشيخ وهؤلاء الطلبة.. وإلا أصبح المعنى الوحيد المستنتج هو أن نظام عبد الناصر كان يعتقل كل الفلاحين وكل رجال الدين وكل الطلبة وهذا غير صحيح لا تاريخياً ولا حتى سينمائياً.. وكما كان هناك أبرياء كثيرون أضيروا فى ظل نظام بوليسى فقد كانت هناك عناصر كثيرة في الريف عارضت عبد الناصر حفاظاً على ممتلكاتها وثرواتها الإقطاعية وضد مصالح الفلاحين المعدمين الذين قام نظام عبد الناصر فى البداية – وقبل تحريفه إلى قمع ديكتاتورى – دفاعاً عنهم..

ونفس الشىء يمكن أن يقال عن رجال الدين الذين «لخصهم» الفيلم فى شيخ معمم وضع فى المعتقل.. فلم يكن كل رجال الدين ملائكة أطهاراً يرددون الآيات القرآنية مثل هذا الشيخ.. وإنما يعرف الجميع أن بعض الاتجاهات الدينية المتعصبة والمتهوسة يمكن أن تقود المجتمع إلى الجهالة تحت دعاوى ليست من الدين فى شىء سواء فى عهد عبد الناصر أو بعده وإلى اليوم.. وحين ترفع هذه الاتجاهات السلفية سلاح الإرهاب فرضاً لتصوراتها لا يصبح من يوضعون منها فى المعتقل ملائكة أبراراً كما قدمهم هذا الفيلم..

أما الطلبة فكانوا الفئة الوحيدة التى حاول الفيلم أن «يتعمقها» وإن يكن بمنطقه الخاص فى تمييع الأمور وتسطيحها.. والنماذج الثلاثة التي اختارها من الطلبة أقل ما يقال عنها أنه لا علاقة لها بحركات الطلبة المتوالية ودورهم الإيجابى في الحركة السياسية والاجتماعية العامة فى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات.. والفيلم يفرغ هذه الحركة من كل جوهرها ليلتقط فقط نماذجه التي تصور أنها «رمزية» طبقاً لمنهجه فى «التخليص» الكاذب والشائه فهناك يونس شلبى بكل ما يمكن أن يوحى به بتكوينه الكوميدى الخاص رمزاً لقطاع الطلبة البلهاء.. هناك الطالب الدموى العنيف الشرس الذى يرمز لليسار بالطبع داعياً باستمرار إلى حمامات الدم بلا منطق ولا هوية سوى «الحقد» والتخريب والتدمير وإسالة الدم.. ثم هناك الشاعر الذى يرمز به الفيلم ليس إلي اليمين بالطبع، وإنما «للقوى الوطنية» بالمعنى السائد.. فهو يتحدث عن «مصر» وهمية تبدو كأنها خاصة به هو.. وكأن كل النماذج الأخرى لا تنتمى هى أيضاً لمصر ولكن بمنهج مختلف وهو يتحدث لذلك فى قصيدته عن «بلدى» وكأنها بلده هو وحده.. ودون أن تدل قصيدته البلهاء عما يريده لبلده بالتحديد.. وعما يختلف به عن الآخرين.. سوى أنه يدعو دائماً إلى «الحب».. وهى دعوى مضحكة جداً وشديدة الانتهازية.. أولاً لأنها لم تكن سائدة فى تلك الأيام وإنما تتمشى فقط مع الحاضر وتغازله.. وثانياً لأنها من منطق الفيلم نفسه - لم تكن حلاً لمواجهة نظام شرس كهذا الذى قدمه لنا الفيلم.. ومن هنا أصبح منهج الشاب اليسارى أكثر إقناعاً.. وعلى عكس ما يقصده الفيلم!..

إن كل القضايا مختلطة إذن في فيلم هام جداً كهذا.. لأنه «تلخيص» موجة كاملة من الأفلام لا تريد من نبش الماضى الا تملق الحاضر.. وهى أفلام بهذه السذاجة والمباشرة وفقدان التحليل والموضوعية والإنصاف والنظرة الواحدة إلى جانب واحد من الصورة لا يمكن أن تخدم أى حاضر.. ولكن أهمية الفيلم هى فى مستواه التنفيذى الجيد فى حدود مستوى السينما المصرية.. ولعبة الذكى على أوتار العواطف والكوميديا والميلودراما التى يغرق فيها المتفرج التقليدى الطيب لأفلامنا.. ولكن حتى فى حدود الصنعة المحكمة فى السيناريو والإخراج والديكور والتمثيل.. هل أرضى هذا الفيلم حتى جمهوره الطيب نفسه؟

نشرة «نادى السينما» السنة ١٢ - النصف الثانى العدد ٢٠ - ١٩٧٩/١٢/٣

نجوى الخائفة من شى ما..!

يبدو أنه أصبح ضرورياً أن نسلم بأن السينما المصرية لا تستطيع أن تصنع معجزات.. رغم أن المطلوب منها لا يمت للمعجزات بأى صلة.. مجرد موضوعات مبتكرة إلي حد ما.. ومجرد الخروج من دائرة الحوادث النادرة التى تقع بنسبة واحد فى الألف.. مع تجاهل ٩٩٩ حادثاً آخر يحدث كل يوم ويمكن أن يصبح فيلماً جيداً..

فسواء أكان المنتجون هم الذين يفضلون هذا النوع من الأفلام.. أو أن الجمهور نفسه هو الذى يطلب هذه الأشياء.. لقد أصبح قدر السينما المصرية أن تلتقط فقط الأشياء «الغريبة» أو التي تتصورها هى غريبة.. لكى تصنع منها أفلامنا..

والمسألة معقدة جداً.. فلابد من تغيير نظرة المنتجين والمتفرجين معاً.. ولابد أن تبنى السينما نفسها واقتصادها وتوزيعها وعرضها على أسس جديدة.. ولا وقت لذلك عند أحد.. ولا وقت لدينا نحن أيضاً لتكرار هذا الكلام أكثر من ذلك.. ولذلك أصبحت شخصياً أرحب حتى بالمستوى الحرفى المتقن إلى حد ما.. وأفرح حتى عندما أرى فيلماً حاول صانعوه على الأقل أن يصنعوا شيئاً جاداً..

وبهذا المنطق.. فإن **«خائفة من شىء ما»** هو فيلم جاد بلاشك.. وهو يناقش شيئاً «مختلفاً» على أى حال.. وتحس أن كل من اشترك فيه حاول أن يتقن عمله.. وحتى هذه أصبحت ميزة عظيمة فى السينما المصرية!

فنحن أمام فيلم يحذر البنات من ركوب عربات الغرباء على طريقة «الأوتوستوب».. وهى ظاهرة بدأت تنتشر بالفعل كمواجهة لأزمة المواصلات.. ولكن الفيلم بالطبع يلتقط من هذه الأزمة فقط إمكانيات الإثارة البوليسية.. فهناك زئر نساء هو أبو بكر عزت يلتقط الفتيات في عربته ويغرر بهن فى فيلا أنيقة.. وهو بعد أن يفترس بالفعل فتاة بريئة هى صفية العمرى يحاول أن يغرر أيضاً بفتاة بريئة

أخرى نجوى إبراهيم.. فهكذا كل الفتيات بريئات وهذا الرجل هو الشرير وحده و«نازل تغرير» بالضحايا البريئات..!

وتتدخل الصدفة النادرة لتنقذ الفتاة المسكينة فى آخر لحظة حين يدخل فى نفس اللحظة لص «لا به ولا عليه» جاء إلى الفيلا «ليؤدى عمله» ويسرقها فإذا به يشهد محاولة الاغتصاب فيقتل الثرى الذئب وينقذ الفتاة.. ويقال هذا كله فى أول ربع ساعة لكى تستغرق بقية الفيلم الطويل جداً بلا مناسبة.. التفاصيل المعروفة عن التحقيق البوليسى واتهام الفتاة بقتل الثرى.. بينما تكون هى قد دخلت حياة اللص عزت العلايلى لتكتشف أنه لص شريف يسرق لكى يعول ابنته الجميلة الكسيحة وكنتيجة لظروفه الصعبة تتستر عليه الفتاة بالطبع معرضة نفسها للإتهام.. ولكى تكون هناك «مسائل» أخرى تصنع رواية متشابكة.. تكون هناك قصة حب أيضاً بين الفتاة وأستاذها فى كلية الحقوق رشدى أباظة.. بل وتلميحات لقصة حب بينها وبين «الحرامى الجدع» نفسه.. وقصة خطوبة فاشلة أخرى مع حسين الشربينى.. ثم ظهور الحقيقة فى آخر لحظة.. واعتراف اللص الشهم بأنه هو القاتل..

أشياء كثيرة من الصعب إخضاعها لمنطق الواقع.. فهى أشياء تحدث فعلاً.. ولكنها تحدث بالصدفة البحتة.. ومع ذلك فنحن لا نستطيع أن نرفضها.. لأن كل عناصر الفيلم مصنوعة بإتقان.. وهناك حبكة سيناريو بلاشك ويحيى العلمى فى أحسن حالاته كمخرج.. ونجوى ورشدى وعزت وبالذات جميل راتب في أحسن حالاتهم أيضاً..

فكيف يمكن أن نرفض؟.. هو احنا لاقيين؟!

مجلة «الإذاعة» – ١٩٧٩/١٢/٢٩

أفلام عام : ١٩٨٠

«خللى بالك من جيرانك»

كوميديا اغسل يديك قبل الأكل وبعده

هناك أسباب كثيرة جداً بالطبع لصنع الأفلام.. ولكن هل يمكن أن يصنع فيلم من ساعتين تنفق عليه آلاف من الجنيهات ويعمل فيه مائة إنسان على الأقل بدءاً من كاتب السيناريو إلى عامل العرض الذى يدير الفيلم فى دار السينما من أجل أن يقول الفيلم فقط نصيحة يمكن كتابتها على ظهر كتاب المطالعة مثل: «اغسل يديك قبل الأكل وبعده!»؟

يخيل إلى أن هذا هو ما فعله بالضبط فيلم **«خللى بالك من جيرانك»**. فبعد ساعتين كاملتين من محاولات إضحاكنا والبحث عن أى شىء يصلح مادة لهذا الإضحاك.. وبعد أن تنجح هذه المحاولات أحياناً وتفشل أحياناً ولكننا نتململ فى مقاعدنا فى كل الأحيان فى انتظار «جملة مفيدة» يقولها لنا الفيلم. لا تكون هذه الجملة المفيدة سوى أنه من الأفضل لنا – فى حالة عثورنا على مسكن جديد – أن نتجنب الاختلاط بجيراننا.. وأن نغلق بابنا على أنفسنا فلا نكلم أحداً ولا يكلمنا أحد.

وهى مسألة كنا نعرفها بالتأكيد قبل أن ندخل هذا الفيلم.. وليست فى حاجة إلى كل هذا العناء من صانعى الفيلم.. ولامنا نحن أنفسنا ونحن ندفع ثمن تذكرة مرتفعة كما ندفع وقتاً كان يمكن استغلاله فى شىء آخر.. وهى نصيحة فى نفس قيمة نصيحة أى أم وهى تودع ابنها وهو ذاهب إلى المدرسة فى الصباح: «خللى بالك من العربيات.. وماتنزلش من على الرصيف!!»

ونصائح الأمهات لا تصلح أفلاماً دائماً.. فالسينما بالقطع هى شىء آخر..

وإذا تصور البعض أن الفيلم الكوميدى يمكن أن يقول أى شىء يدخل فى باب الدردشة مادام ينجح فى إضحاك الناس.. فهو تصور خاطئ بالطبع.. ولسنا فى

حاجة إلى أن نعيد مرة أخرى دروساً ساذجة عن قيمة الفيلم الكوميدى باعتباره أكثر أنوا ع الأفلام جاذبية لدى كل الناس وفى العالم كله.. ولسنا فى حاجة أيضاً إلى أن نذكر أحداً مرة أخرى بأن هذا الفنان الكوميدى أو ذلك الفيلم الكوميدى كان عظيماً.. وكان يقول أخطر الأشياء وأكثرها عمقاً ولكن فقط بأسلوب كوميدى..

وبالتأكيد لن نقول شيئاً من هذا لكاتب سيناريو «خللى بالك من جيرانك» فاروق صبرى ولمخرجه محمد عبد العزيز بالذات.. فهما يعرفانه أكثر منى.. والغريب أن أفلامهما السابقة سواء المشتركة بينهما أو التى لم يعمل أحدهما فيها مع الآخر.. كانت تحرص دائماً على أن تقول شيئاً ذا قيمة..

ويكاد ينطبق على فاروق صبرى ككاتب سيناريو ومنتج نفس ما ينطبق على محمد عبد العزيز كمخرج.. فقد كان الاثنان يمثلان اتجاهاً جديداً إلى حد ما فى الكوميديا السينمائية المصرية.. وهى الكوميديا التى اصطلحنا على اعتبارها «نظيفة» و«راقية» وصفات أخرى كثيرة كهذه.. وهى كوميديا مرتبطة إلى حد ما بمشاكلنا ومفارقاتنا وحتى أخطائنا الاجتماعية.. ودون أن تخيف كلمة «الاجتماعية» هذه أحداً.. لا الفنان ولا المشاهد معاً.. بدليل أن أفلامهما كانت تنجح إلى حد كبير..

وإذا كان البعض قد اتفق على أن محمد عبد العزيز هو امتداد لكوميديا فطين عبد الوهاب الذى طور الفيلم الكوميدى المصرى بعد الريحانى بشكل واضح.. فقد كان فاروق صبرى من ناحيته يشق اتجاهاً ناجحاً جداً ومحترماً فى الكتابة الكوميدية وحتى فى الإنتاج.. فنشهد بأنه لم يحاول حتى كمنتج أن يصنع شيئاً مسفاً أو هابطاً ولكن سريع العائد.. وصحيح أننا كنا نلمس فى هذا الفيلم أو ذاك آثاراً من هذا الفيلم الأمريكى القديم أو ذاك.. ولكن هذا نفسه مطلوب ويمكن تشجيعه خروجاً من أزمة النصوص والأفكار التي يفتعلها البعض.. ومادام فاروق صبرى نفسه ينجح فى الاقتراب بهذه الأفكار إلى الطابع المصرى المقنع من ناحية أخرى..

ولكننا فى «خللى بالك من جيرانك» أمام فكرة أحسست أنا شخصياً بمصريتها.. بمعنى أنها ليست مستندة إلى هذا المصدر أو ذاك.. ومع ذلك تظل القضية هى: ما الذى أراد هذا الفيلم أن يقوله؟

إن لازمة الإسكان علاقة بالموضوع.. فالمحامى الشاب عادل إمام المتزوج حديثاً من لبلبة بعد أن أقاما عدة أيام عسل فى أحد الفنادق يبحثان عن مسكن دائم.. وهو

يرفض أن يقيما فى بيت أمها مديحة يسرى.. وهى ترفض الإقامة فى بيت أمه.. مشكلة مصرية تماماً وواقعياً ويمكن أن توحى بآلاف الأفكار المضحكة.. ولكن المشكلة تختفى تماماً بمجرد أن يعثر الإثنان على شقة مفروشة فى قمة إحدى العمارات وبمائتى جنيه فى الشهر كما سمعنا الزوجة تقول مرة.. وبستين فقط كما سمعناها تقول مرة أخرى..

صحيح أن هناك تفصيلاً فى مساوئ الشقة المفروشة.. والخدعة أو «السرقة» التى يمارسها الملاك بجرأة دون أن يردعهم أى قانون حين لا تكون الشقة مفروشة أصلاً بأى شيء.. وصحيح أن هناك تركيزاً على المصعد المعطل دائماً وإلى الأبد – وهى ظاهرة مصرية تماماً – والنوافذ المكسورة وأقصى أشكال الاستغلال لبحث الناس عن مأوى.. ولكنها مجرد «نكت» عابرة في الفيلم ينجح الفيلم فى إضحاكنا عليها ونحن نرى عادل إمام يتهاوى مغشياً عليه بعد كل مرة يصعد فيها هذا السلم الشاهق.. ولكننا نضحك فقط وبشدة على هذه المأساة دون أن يثير فينا الفيلم من خلالها أكثر من مجرد «استظراف» الموقف.. لإنه يكون مشغولاً فى الواقع بإعدادنا لموضوعه الحقيقى..

وموضوعه الحقيقى والوحيد – صدق أو لا تصدق – هو أن الزوجة لبلبة تحمل فيما يبدو قدراً هائلاً من «البلاهة» يجعلها تختلط بكل الجيران وتفتح لهم بابها أو تدخل هى بابهم ببساطة وكأنها طفلة ساذجة لا تصلح للزواج.. مثل هذه المشاهد التى أراد المؤلف أن يضفى عليها قدراً من المبالغة المسموح بها فى الفيلم الكوميدى فأفلتت منه المسائل من المبالغة المنطقية إلى اللامعقول: مشهد الجارة التى تصعد بخادمتها لتطبخ فى شقة لبلبة لنفاد البوتاجاز فإذا بها تطلب منها كل مواد الطعام.. وهى نكتة يمكن أن نقولها فى المقهى.. ومثل الراقصة التى دعت لبلبة إلي فنجان شاى فإذا بلبلبة تقرر احتراف الرقص فى الكباريهات لمجرد أنها وجدت «بدلة الرقص» أمامها بالصدفة.. ولمجرد أن الرقص أصبح وسيلة سهلة لكسب الآلاف.. أما باقى عناصر الكوميديا فتقوم على نظرية «عكس الواقع» وهى أسهل نظريات المفارقة.. بمعنى أن الزوج الذى يدعى أنه قوى جداً مع زوجته هو ضعيف جداً فى الواقع.. وبالمثل فإن الزوجة التى تدعى أنها قوية جداً ضعيفة جداً.. أن الزوجين الوحيدين المهذبين هما صامتان فى الواقع لأنهما أخرسان.. وهكذا..

الأخطر من هذا أن الفيلم يشغل معظم مساحة الكوميديا فيه بموقف غير منطقى

ولا معقول.. فكل مشاركة فؤاد المهندس في الأحداث.. والقصة الطويلة العريضة عن حبه المفاجئ لمديحة يسرى.. قائم على أنه يصعد إلى شقة عادل أمام ولبلبة فى السطح ليتسلل منها إلى سلم الخدم لينزل مرة أخرى إلى البدروم الذى أغلقه صاحب البيت فى وجهه لإنه لم يدفع الإيجار.. وهى مسألة معقدة جداً مفتعلة لا يمكن أن تحدث بهذه المبالغة بحيث يتحول فؤاد المهندس إلي عضو دائم فى أسرة الزوجين الشابين رغم وضوح عدم حب الزوج شخصياً له.. وهى مسألة لا تحدث أصلاً إلا لمجرد «تلفيق» فيلم كوميدى..

لقد كانت مشكلة فاروق صبرى فى هذا السيناريو كما أتصور هى أنه لم يجد مادة يصنع منها مواقفه الكوميدية.. لم يكن هناك موضوع.. لم تكن هناك مشكلة.. كانت هناك نصيحة فقط يريد أن يقولها بشكل مباشر في النهاية.. ولذلك جاء الفيلم مليئاً بالثرثرة والحكايات المسلية بعضها ناجح وبعضها فارغ.. ووقع إيقاعه تماماً فى منتصف الفيلم حيث لم يكن هناك شيء يتطور..

أما مشكلة محمد عبد العزيز فقد كانت هى نفس مشكلته فى بعض أفلامه الأخيرة.. وهى عدم العناية الكافية باستخدام أدواته كمخرج.. فأفلامه الأولى تقول إنه يستطيع أن يصنع أفضل من هذا بكثير..

ولا يمكن بالطبع تخيل هذا الفيلم بدون عادل إمام وكالعادة.. فهو مصدر الضحك الوحيد بمواهبه هو الفطرية والتلقائية والتى تنقذ أفلاماً كثيرة.. أما فؤاد المهندس فلا أدرى ما الذى حدث لكى يقبل دوراً كهذا وحجماً كهذا.. والمفاجأة هى لبلبة.. لم أكن أتصور شخصياً قدرتها على تحمل بطولة فيلم.. ولكنها ممثلة جيدة حقاً ومناسبة تماماً لدورها وتملك قدرات استعراضية أكثر.. فما هى إذن مشكلة لبلبة بالضبط؟

مجلة «الإذاعة» – ١٩٨٠/١/٥

«فتوات بولاق».. الذين لا يعرفهم نجيب محفوظ!

الصور المنشورة فى هذا الكلام من الأرشيف ولا علاقة لها بفيلم **«فتوات بولاق»**.. لأن منتجه جمال التابعى لا يحب أن يعطى صور أفلامه لأحد باعتبارها أفلاماً من عيلة محافظة ولا يصح أن تظهر على حد غريب.. وهو المنتج الوحيد فى العالم الذى لا يريد من أحد أن يكتب عن أفلامه بالخير أو الشر ولا يرحب عموماً بالتعامل مع النقاد أو الصحفيين.. ولنا مع كل فيلم من إنتاجه أو توزيعه مشكلة.. ثم له هو نفسه مع كل فيلم مشكلة أو مشاكل.. وقبل عرض «فتوات بولاق» مثلاً قرأنا عن الخلاف بينه وبين مخرج الفيلم يحيى العلمى وكاتب السيناريو وحيد حامد حول عنوان الفيلم الذى حوله إلى «فتوات بولاق» بعد أن كان «شيطان الحب الأزرق».

وعندما رأيت «أفيشات» الفيلم فى الشوارع لأول مرة وعنوان «فتوات بولاق» وصور فريد شوقى ونور الشريف فى ثياب «المعلمين».. أحسست – حتى قبل أن أرى الفيلم – إننا أمام «باطنية» أخرى.. فمجرد العنوان فيه دعوة واضحة لجمهور سوقى يمكن أن يقبل على موضوعات الفتوات وتحطيم الكراسى وفتح الأدمغة «بالشوم» بعد أن أقبل على موضوعات المخدرات.. فهى أمثال تستهدف وبوضوح شديد استغلال نزعات العنف والبلطجة ومنطق القوة و«الجدعنة» الزائفة التي بدأت تستشرى عند الأجيال الجديدة والقديمة معاً..

وبالفعل احتشدت الجماهير أمام سينما الفتوات ورأيت جنود البوليس ينظمون الدخول تماماً كما حدث مع فيلم «الباطنية».. والبشائر كلها تدل على خير عظيم جداً.. وبعض الأذكياء لا تفوتهم الفرصة..

ولا علاقة بالطبع لمسألة الصور بما سأكتبه عن هذا الفيلم.. فنحن نحاول التجرد عن كل المسائل الشخصية والجانبية عند التعرض لأى فيلم.. وهو ما نرجو أن يفهمه أصحاب الأفلام إلي جانب أشياء أخرى كثيرة لا يفهمونها!

وهنا نضحك على الفور على الخلاف المفتعل بين المخرج وكاتب السيناريو من ناحية.. والمنتج من ناحية أخرى.. فهما يقولان أن الفيلم لا علاقة له ببولاق.. ولكننا نرى أيضاً إنه لا علاقة له «بشيطان الحب الأزرق».. ولا البنفسجي.. فهو عنوان مضحك فعلاً ومعقد بدون مناسبة.. وربما كان عنوان المنتج أقرب إلى مضمون الفيلم الذى لا شيء فيه بالفعل سوى فتوات يضربون بعضهم بلا سبب وبلا مناسبة وسواء أكانوا فى بولاق أو في العطوف.. بل إننا على العكس قد نجد تبريراً للمنتج لكى يجعل عنوان فيلمه «فتوات بولاق» مادام الرجل قد صنع فيلمه «قوام قوام» وبأسرع الطرق الممكنة لكى يجذب الناس لمشاهدته فى دار العرض التابعة له أيضاً حتى لقد قيل إنه عرض بعد أيام فقط من الانتهاء من تصويره..

ولا تعنينا بالطبع كل هذه التفاصيل وإن كانت تعطى صورة عن كيفية صنع الأفلام وعرضها بطريقة «البيجو سبعة راكب».. وإنما ما يعنينا قبل كل شيء هو اسم نجيب محفوظ الموضوع على رأس كل الاسماء.. ولنكتشف أن الأديب الكبير يمكن أن يكون بالفعل قد ذكر اسماء هذه الشخصيات: ميمون.. ومحروس الون.. وعباس قيلة.. وحميدة بسارية.. ولكن ما تفعله هذه الشخصيات فى الفيلم الذى رأيناه لا علاقة له بنجيب محفوظ وإن كانت لها علاقة أحياناً بنجيب الريحانى من حيث أنها تضحكنا على هزال ما تفعله ولكن حتى بدون عمق الريحانى.. وصحيح أن نجيب محفوظ تحدث عن الفتوات.. ولكن فريد شوقى وحسن حامد وحتى نور الشريف الذى حاول أن يقنعنا بأنه فتوة يمكن أن يحطم مقهى كاملاً على رءوس عشرة رجال.. ثم هذا الرجل التخين الأصلع الذى يظهر في كل الأفلام لكى ينضرب يا ولداه من طوب الأرض لمجرد أكل العيش.. وهذه النماذج المكررة للفتوات والشبيحة بفانلاتهم المخططة والطواقى على رءوسهم والذين أصبحوا هم كل العصابات والحرامية فى كل الأفلام.. كل هؤلاء فتوات لا يعرفهم نجيب محفوظ بالتأكيد وسيقسم إيماناً مغلظة بأنه لم يكتب عنهم لو كان حريصاً على مشاهدة الأفلام التى تصنع من قصصه بعد أن يبيعها.. ولم تكن علاقته بها تنتهى بمجرد البيع!

إن «الفتوة» فى أعمال نجيب محفوظ – وخاصة الأخيرة التى تتميز بكثافة شديدة وبناء فنى معين تكمن دلالاته العميقة تحت السطح وليس على السطح الشكلى السهل.. هذا الفتوة ليس هو مجرد الرجل الضخم الذى يلبس طاقية أو «لاسة»

و«بونية حديد» ويمسك «شومة» ويتخانق مع طوب الأرض وهو جالس على المقهى طول النهار كأى «عواطلى».. وإنما «الفتوة» هو هذا الرمز الغامض لمعان أكثر غموضاً.. قد تكون هى القوة والجبروت بمعناه المطلق .. بل والرمز لقيم عليا هى الخير والحكمة والعدالة والزمن القديم وأشياء كثيرة عميقة أخرى لا أزعم إننى أفهمها إلا لو زعمت أننى أفهم عالم نجيب محفوظ الأخير الغريب الذى يدهشنا كل يوم بما يدفعنا للغوص فيه فى محاولة لفهم الرموز والدلالات والمعانى الكامنة تحت السطح..

ومن هنا فليس ضرورياً أن يلجأ «فتوة نجيب محفوظ» إلى « الضرب» بالمعنى المادى أو العضلى المباشر والفج الذى تميل السينما المصرية إلي استخدامه من أجل صنع أفلام عنف رخيصة ترضى متفرجاً ساذجاً.. لأن القوة والعنف عند نجيب محفوظ قد تكمن فى أشياء أخرى غير العضلات. وأن يأتى أحداً ليقرأ نجيب محفوظ بسرعة ومن السطح فتعجبه حكاية الفتوات الذين يتصارعون على السيطرة على الحارة.. ثم مسألة الفتوة (فريد شوقى) الذى دالت دولته فحل محله عباس قبله (حسن حامد) فيصبح التعبير عن زوال عهد ميمون (فريد شوقى) بجعله يجلس فى «البوظة» ليل نهار ليشكو من أن «صحيح زمن الهلافيت ابتدا».. بينما يحاول ساذج هو محروس الون (نور الشريف) أن يتمرد على عمله المهين كمبيض نحاس ليصبح فتوة «بالعافية» لكى يصبح جديراً بحبيبته حميدة بسارية (نورا) بائعة المصاغ الفالصو وليكتشف فى النهاية أن كل تضحياته من أجلها ضاعت هباء لأنها خانته بلا أى مناسبة مع صديقه بيومى (سعيد صالح) الذى لم يكن هناك ما يغرى فتاة طموحاً مثلها بالوقوع المفاجئ فى حبه إلى حد اعطائه مدخراتها لتمكينه من الزواج بها .. وإلى حد أن يعود محروس إلى الحارة لقتل الفتوة المستبد عباس ثم قتل حبيبته الخائنة وإسناد التهمة إلى صديقه البريء وجنون محروس نفسه في ختام ساذج للفيلم.

أن يأتى أحد ليأخذ هذه الخطوط الرئيسية من نجيب محفوظ ليحولها إلى حكاية ساذجة عن صراع الفتوات ومعاركهم الطاحنة ومن خلال قصة حب متخبطة وشخصيات بلهاء لا يحكم أفعالها وردود أفعالها أى منطق.. فقد تكون هذه أى حدوتة مستهلكة ومتهاوية تخاطب «الغوغاء» بأكبر قدر من ضرب «الشوم» و«البونيات» و«الروسيات» ولكن ليست نجيب محفوظ بالتأكيد.. لإننا نكون قد حولنا

المغزى الأسطورى الغامض إلى واقع فج..

ليس هناك مانع منطقى واحد لأى شخصية أو أى سلوك فى هذا الفيلم.. فالمسائل مدفوعة دفعاً جبرياً - بعيداً عن عنصر الجبر عند نجيب محفوظ - بحيث تنتهى إلى النهاية التى أرادها الفيلم..

وعندما تكون الأحداث سطحية والشخصيات سطحية.. تكتمل الكارثة عندما يكون الإنتاج فقيراً ومستعجلاً.. فنحس أن «الحارة» هى ديكور مفتعل ومصنوع خال من الحياة.. ثم تحس أن المخرج يحيى العلمى يعمل فى ظروف صعبة تجعله فى أسوأ مستوياته الحرفية كمخرج سينما وأنه أفضل بكثير فى الفيديو.. ويصبح ضرورياً أن تنعكس هذه الركاكة فى كل شيء علي التمثيل حيث نجد فريد شوقى ونور الشريف ونورا فى غير أماكنهم وبحيث يصبح أفضل أداء فى الفيلم هو أداء سعيد صالح الذى ينضج يوماً بعد يوم كممثل سينما ولمجرد أنه لم يتظاهر بأى «فتونة»!

وجاءت سيرة فريد شوقى.. فقال نفس عامل العرض: «وازاى فريد شوقى فى «فتوات بولاق» يطلع فى دور فتوة ونازل ضرب فى الناس.. ده راجل كبير وبنحبه.. حيرجع لى تانى بقى لأيام رصيف نمرة خمسة؟».. ولأنى أيضاً أحب فريد شوقى فقد حرصت على أن أنقل له الكلام بحذافيره..

وبمناسبة «فتوات بولاق».. قال لى وحيد حامد كاتب السيناريو والحوار إنه غير مسئول غن مشاهد الضرب ومواكب الفتوات التى تملأ الفيلم.. وإنه غير مسئول عما يضيفه المنتجون من «توابل» إلى كل السيناريوهات التي يوافقون على إنتاجها.. وهى شكوى أصبحت عامة.. وأعطانى نسخة السيناريو الأصلى كما كتبه لأحكم بنفسى..

وقرأت السيناريو وأشهد بأن تعديلات كثيرة دخلت فعلاً عليه.. وقلت لوحيد حامد: لقد قلت رأيى فى الفيلم الذى رأيته على الشاشة.. وليس مفروضاً أن يناقش الناقد السيناريو المكتوب.. ومشكلة التعديلات مشكلة أنتم الوحيدون القادرون على حلها ككتاب سيناريو مع المنتجين.. فلماذا توافقون على التعديل.. ولماذا تتعاملون مرة أخرى مع نفس المنتجين.. وكيف سارت السينما المصرية طول عمرها على هذا التنازل؟

مجلة «الإذاعة» - ٣١ / ١ / ١٩٨٠

تحليل متأخر.. لظاهرة «رجب»

كان فيلم **«رجب فوق صفيح ساخن»** هو ظاهرة ٧٩ فى السينما المصرية من عدة أوجه.. فقد حقق أطول مدة عرض من بين كل أفلام الموسم حيث استمر عرضه ٣٦ أسبوعاً.. وهى مدة عرض أصبحت نادرة بعد انحسار موجة الرواج الكاذب التى حققتها بعض الأفلام فى بعض السنوات السابقة.. وبعد أن عادت الأفلام المصرية ولعوامل عديدة إلى حجمها الحقيقى.

ثم كان مرتبطاً بذلك أن يحقق «رجب» أعلى إيرادات العام الماضى.. وهو ما يقرب من ١١٣ ألف جنيه.. وهو رقم أصبح خيالياً أيضاً بالنسبة لإيرادات أى فيلم مصرى.. ويقال إن الإيرادات التي حققها «رجب» في الدول العربية تفوق ذلك بكثير وتصل إلى الملايين. وهى ظاهرة ملفتة فى ذاتها.. فالمعروف أن مقاييس النجاح الجماهيرى تختلف إلى حد كبير بين مصر والدول العربية.. فالنجوم المحبوبون هنا ليسوا محبوبين بالضرورة هناك.. ونجوم الصف الثانى هنا قد يكونون مطلوبين جداً هناك.. ويقال مثلاً أن محمد عوض الذى لا يعمل كثيراً فى السينما المصرية.. هو النجم الكوميدى الأول فى بعض البلاد العربية..

ولكن «رجب» خرج عن هذا التناقض وحقق أقصى نجاح ممكن فى الداخل والخارج معاً.

وارتبط نجاح «رجب» الكاسح فى العام الماضى بظاهرة أخرى.. هى ظاهرة نجمه عادل أمام نفسه فقد جاء نجاح هذا الفيلم قريباً من الناحية الزمنية من نجاح مسلسله التليفزيونى «أحلام الفتى الطائر».. فأصبح عادل إمام النجم الأول جماهيريا فى الشهور الأولى من العام الماضى بالتحديد.. ويقال أنه أحدث بعض «الانقلابات» فى حسابات سوق السينما المصرية.. وأن بعض المنتجين والموزعين

بدأوا يعيدون النظر فى أشياء كثيرة حتى أن بعضهم أسرع يطلب من كتاب السيناريو تعديل بعض سيناريوهات الأفلام الجاهزة بالفعل للتصوير بحيث تناسب عادل إمام.. وسواء أصحت هذه المعلومة أم لا.. فإن مالا شك فيه أن صورة «الفتى الأول» اهتزت إلى حد كبير فى الفيلم المصرى بسبب عادل إمام.. كما أن من المؤكد أيضاً أن خلافاً ما حول فيلم **«انتبهوا أيها السادة»** الذى كان محمد عبد العزيز يستعد لإخراجه حينذاك.. أدى إلى أن يلعب محمود ياسين وحسين فهمى الدورين الرئيسيين فى هذا الفيلم بدلاً من عادل إمام وسعيد صالح.. وهو تغيير جذرى لا أدرى كيف حدث.. ولا يمكن تقييمه بالطبع إلا بعد مشاهدة الفيلم.. ولكن دلالاته التى تعنينا هنا هى أن نجاح «رجب» الكاسح أحدث هزة شديدة فى كثير من مقاييس وحسابات السينما المصرية فى عام ٧٩.

ويبقى غريباً أن الدلالة الأخرى المرتبطة بنجاح «رجب» إلى هذا الحد.. هى أنه لم يترك صدى مماثلاً على المستوى النقدى فهو لم يثر اهتماماً نقدياً موازياً لهذا النجاح لا بالسالب ولا بالإيجاب.. واعترف بأننى لم أشاهده شخصياً طوال مدة عرضه الممتدة تلك.. بل أن الدوى الهائل الذى أثاره خلق فى المقابل إحساساً عكسياً بالعزوف عن مشاهدة الفيلم.. وهذا عيب شخصى لا مفر منه أحياناً لدى بعض النقاد اعترف به شخصياً..

ولكن إلى جانب هذا العيب الشخصى كانت هناك أسباب موضوعية إلى حد ما لتجاهل النقاد والمشاهدين المثقفين أو الجادين كما اصطلحنا على تسميتهم لهذا الفيلم.. بل ويمكن القول أيضاً: الخوف من مشاهدته.. وهى أولاً عنوانه المبتذل الذى يرتبط على الفور بفيلم «قطة فوق سطح من الصفيح الساخن» مما أوحى على الفور بمحاولة تقليد أو سخرية مبتذلة وثانياً – وبصراحة لابد منها – أن اسم مخرجه أحمد فؤاد أصبح مرتبطاً هو الآخر بنوع «لا يطمئن» من الأفلام.. وهذا ما يصنعه بعض المخرجين أحياناً بأنفسهم! وثالثاً: إنه شاع بعد أن شاهد الجميع الفيلم أنه «منقول» عن فيلم شلسنجر الشهير «راعى بقر منتصف الليل».. وأن عادل إمام يلعب فيه دور داستين هوفمان.. بينما يلعب سعيد صالح دور جون فويت وكان هذا كافياً لإشفاق البعض – وأنا منهم – من أن يعرضوا أنفسهم لتشويه صورة فيلم عظيم يعتزون به ويفضلون تركه بعيداً عن أى «هزار»..!

كانت هذه فى تصورى هى أسباب تجاهل النقاد والجمهور «الخاص» لفيلم

«رجب».. ولقد التقيت كثيراً بالمخرج أحمد فؤاد أثناء عرض الفيلم فى السوق وبعده.. وكنت أسأله دائماً عن هذه الظاهرة المحيرة.. ولم أكن أجد لديه فى كل مرة جواباً شافياً.. كما لم أكن قادراً فى نفس الوقت على مناقشته حول فيلم لم أشاهده.. ولا أعتقد أن أحمد فؤاد نفسه يملك تفسيراً للغز «رجب» لا هو ولا منتجوه الذين لم يكونوا يتوقعون إطلاقاً هذا النجاح الذى فاجأ الجميع وأجبرهم على إعادة حساباتهم.. فلا يستطيع أحد أن يزعم أنه يعرف مقاييس النجاح فى السينما المصرية.. ولا ما يحكم ذوق ورغبات الجمهور المصرى.. فالمسألة متقلبة جداً بين فترة وأخرى وظروف اجتماعية وأخرى بل وحتى بين فيلم وآخر من نفس النوع وفى نفس الفترة وربما لنفس النجم..

إلى أن أقيم مهرجان جمعية الفيلم السنوى السادس المنعقد هذه الأيام.. وأرادت الجمعية أن تلجأ إلى أسلوب جديد فى تصفية أفضل ١٥ فيلماً من بين الأفلام المعروضة عام ٧٩.. فأرسلت إلى كل نقاد السينما فى كل الصحف المصرية ليختاروا هذه الأفلام فكان «رجب» من بينها.. وكانت هذه أول خطوة مثيرة لدهشتى الشخصية.. ثم عرضت جمعية الفيلم هذه الأفلام الخمسة عشرة على أعضائها ليختاروا من بينها أفضل سبعة أفلام للتصفية النهائية التى تشترك فى المسابقة فكان «رجب» مرة أخرى من بينها.. بل وحصل على نسبة كبيرة من الأصوات أيضاً. والمعروف أن جمهور جمعية الفيلم هو من أفضل التجمعات السينمائية فى مصر تذوقاً للسينما – نسبياً بالطبع – وإنه يستخدم مقاييس موضوعية إلى حد كبير بل وشديدة القسوة أحياناً.. ما هى الحكاية إذن؟

وعندما كنا نعد لإصدار العدد الأخير من «كاميرا ٨٠» سألنا ثمانية نقاد سينما عن أفضل خمسة أفلام مصرية عرضت فى ٧٩.. وفوجئنا بأن الزميل رءوف توفيق كان الناقد الوحيد الذى «جرؤ» على اختيار «رجب».. واعترف بأننى فوجئت مفاجأة شخصية بهذا الاختيار.. فأنا أعرف مدى موضوعية رءوف توفيق التى تصل أحياناً إلى حد المثالية.. حتى أننى تصورت أنه يسخر من «رجب» أو من الجمهور أو من أى أحد آخر!

وعندما شرفتنى جمعية الفيلم باختيارى عضواً فى لجنة تحكيم مهرجانها.. أصبح لا مفر – أخيراً – من مشاهدة «رجب».. بل أننى كنت مشوقاً إلى أقصى حد لمشاهدة الفيلم ولمحاولة البحث عن تفسير لهذه الظاهرة..

ولست أزعم أن ما سأقوله هنا صحيح ولكنه مجرد انطباعى الشخصى.. لقد فوجئت بأن فيلم «رجب» ليس سيئاً إلى الحد الذى تصورناه جميعاً إلى حد التعالى عليه.. بل أنه فيلم محير فعلاً إلى حد أننا قد نستخدم تعبيرات مراوغة.. بمعنى أن «ليس سيئاً» هذه هى تعبير غير صحيح تماماً.. لأن بعضنا لن يجرؤ على أن يقول إن «رجب» هو فيلم جيد أيضاً..

وأحب أن أؤكد بالمناسبة أننا أصبحنا نستخدم تعبيرات مرتبطة بالوضع الراهن للسينما المصرية.. فالمسألة ليست مطلقة.. وإنما هى نسبية جداً.. بمعنى أن ما هو «جيد» هو جيد فقط فى إطار السينما المصرية.. وأن ما أصبحنا نعتبره جيداً الآن كنا نرفضه منذ خمس سنوات أو عشر.. لأن مستوى أفلامنا يهبط باستمرار.. ولإننا أصبحنا محاصرين إلى حد «الإجبار» بالمفاضلة بين ما هو متاح لنا فقط.. وليس ما نريده نحن أو نحلم به..

وفيلم «رجب» هو فيلم جيد بهذه المقاييس بالتحديد.. بل إنه أفضل من أفلام «رفيعة المستوى» يحترمها المثقفون جداً لأنها تناسب أذواقهم الخاصة.. أو حتى أفلام أخرى يحترمها النقاد لأن مستواها الفنى جيد.. بينما «رجب» يتخطى مسألة المستوى الفنى بقيمة أخرى هى أنه يقول شيئاً جيداً للجمهور العريض فى سينمات عماد الدين.. وهو الجمهور الحقيقى للسينما المصرية..

ولكى أجعل كلامى واضحاً.. فإن فكرة «رجب» الأساسية هى نفس فكرة «راعى بقر منتصف الليل» بالفعل.. ولكن الجمهور العادى الذى شاهد رجب لا يعرف شيئاً عن شلسنجر أو عن السينما العالمية أو عن ما هو مسروق وما هو أصيل.. لم يفطن إلى هذه الحقيقة ولم تلفت نظره فى قليل أو كثير..

وصحيح أن عنوان الفيلم مبتذل.. ولكن هذه الآلاف الهائلة من المواطنين لن ينتبهوا أيضاً إلى هذه المسألة.. بل لعل هذا العنوان بالتحديد كان أحد الأسباب التى أغرتهم بمشاهدة الفيلم.. وهم بالتأكيد لم يقرأوا مسرحية «قطة فوق سطح من الصفيح الساخن» ولم يشاهدوا الفيلم..

وبقى بعد ذلك عنصر واحد هو الأكثر أهمية فى تقديرى.. ما الذى قاله هذا الفيلم لجمهوره الغفير المكدود والكادح والمأزوم اقتصادياً وفكرياً وذهب ليشاهد هذا الفيلم من باب التسلية.. ولأنه يعرف مقدماً أنه فى فيلم يلعبه عادل إمام وسعيد صالح لابد سيضمن الضحك على الأقل؟

قال لهم ببساطة أن فلاحاً معدماً ساذجاً - خصوصاً عندما يلعبه عادل إمام الذى أصبح «بطلاً شعبياً» عند هذا الجمهور - ذهب إلى القاهرة ليشترى محراثاً بنقود الفلاحين أهل قريته.. فوقع فى مدينة متوحشة سرقه فيها الجميع وخدعوه وجردوه من كل شىء وألقوا به فى عرض الطريق فمات من الجوع ونام فى العراء وفوجىء فى كل خطوة بكمين أو خنجر فى الظهر.

وقال لهم إن هذه المدينة خالية من الصدق ومن الحب ومن الاستقامة.. وأن عدداً من الأشرار يسيطرون عليها ويسلبون أهلها قيمهم ويجبرونهم على الشر والكذب والصعود على جثث الآخرين..

لقد وقع رجب عبد البر فى يد الأفاق القاهرى المتأنق بلبل.. ومن هنا بدأت كل مآسيه.. ولكننا فى النهاية نكتشف أن بلبل نفسه ليس شريراً إلى هذا الحد.. وإنما تم تشويهه وتفريغه من محتواه الإنسانى على يد أشرار آخرين.. لأن هذا النوع من «المدن» لا يفرز إلا نماذج كهذه..

وأنا لا أعرف ماهر إبراهيم كاتب سيناريو هذا الفيلم وحواره ولم أشهد شيئاً له من قبل.. ولكننى أستطيع أن أشهد بأنه صنع شيئاً مختلفاً ومتميزاً عن «راعى بقر منتصف الليل».. وأن معجزته الحقيقية أنه صنع فيلماً مصرياً مائة فى المائة بل وفيلماً قاسياً وجارحاً أيضاً لمن يفهمون ويوجه سؤالنا جميعاً على لسان رجب الساذج إلى أمين الشرطة: «الناس الوحشين بيزيدوا أوى فى البلد.. عملتوا حسابكم؟»

وسواء أكان واعياً أو لا بما يصنعه.. فهو فى مشهد الختام بالذات يكمل الدائرة بذكاء خارق.. حين يحول عادل إمام الذى كان ضحية فى بداية الفيلم إلى جلاد متأنق هو الآخر.. يستقبل «رجب» جديداً قادماً من القرية هو جورج سيدهم.. دعك من «أكذوبة» أن البوليس قبض على الأفاق الجديد فى أول «عملية» فالمغزى أن كل هذا الذى رأيناه سيستمر مادام هذا النوع من «الحياة» مستمراً وبهذه القيم الوحشية.

وفى «رجب» شىء نادر حقاً فى معظم أفلامنا.. حتى ما يدعى منها أنه راق ونظيف وواع و«عالمى» جداً.. ولعل البعض يفهمون ما أقصد..

هذا الشىء النادر هو الصدق والبراءة والبساطة والتواضع.. ثم الوضوح أيضاً وهذا أكثر الأشياء أهمية على الإطلاق إذا أردنا أن نقول شيئاً مفيداً لجمهور عماد الدين!

وصحيح أن الإخراج كان يمكن أن يضيف كثيراً إلى هذا الفيلم.. وهى مشكلته الأساسية فى تصورى.. وصحيح أن التصوير والديكور والموسيقى كانت كلها فى أسوأ حالاتها.. وصحيح أن هناك كثيراً من الأشياء «المحشورة» والمسفة بهدف ضمان الجمهور.. ولكن التمثيل مثلاً كان رائعاً ومن كل الممثلين على الإطلاق وعلى رأسهم ممثل نادر بكل المقاييس هو عادل إمام.. بل أن أحمد فؤاد حتى من الناحية الفنية استطاع أن يصنع بعض الأشياء الجيدة.. ومنها مشهد القمار الأخير الذى أخرجه بتفوق حرفى وتدفق وتلقائية غريبة..

لقد نجح «رجب» إذن لأنه كان صادقاً وبريئاً.. ولأنه قدم للناس شيئاً من حياتهم.. ونجح فى أن يجعلهم يجدون أنفسهم فى «رجب».. واحد منهم كأى واحد آخر.. مسحوق ومضروب ومضطهد ومضحوك عليه من الجميع..

فعذراً «لرجب» الذى تعالينا عليه طويلاً مع أن أيامنا ليس أكثر من مجرد رجب!

«ضربة شمس» صورة جديدة للقاهرة وماذا بعد..؟

ميلاد مخرج جديد هو مثل ميلاد طفل جديد.. وبزوغ شمس وليدة فى يوم شتوى.. وهطول رخة مطر على أرض عطشى.. هو حدث يثير الفرح وتدق له الأجراس!

وفى فيلم **«ضربة شمس»** يولد مخرج جديد ومصور جديد معا.. وتكتمل قصة عشق مجنون للسينما.. منذ عشرين سنة كان محمد خان شاباً صغيراً يحلم بالإخراج.. وكان سعيد شيمى شاباً صغيراً طائشاً آخر يحلم بالتصوير.. وكانا صديقين يدمنان السينما ويأكلان سينما ويشربان سينما ويصنعان كل شىء ليتجاوزا كل مشاكل العالم والحياة الصعبة ليجدا مكاناً فى الشىء الوحيد الذى يصلحان له: السينما..

وفى تلك الأيام البعيدة السعيدة عندما كان الشبان قادرين على الحلم.. حاول محمد خان وسعيد شيمى أكثر من مرة أن يدخلا هذا العالم السحرى.. عالم الشرائط الطويلة المصورة.. ومرة ومرتين وثلاثاً جربا صنع أفلام قصيرة وبقروشهما الخاصة القليلة.. أفلام هواة ساذجة عن صعود الهرم مثلاً ومعجزة النيل الذى يسير تحت الكوبرى.. ولم يكفا عن القراءة والدراسة والمحاولة.. والتحق سعيد شيمى بمعهد السينما.. وسافر محمد خان إلى لندن ليعمل ويدرس ويبحث عن نقود..

وبعد عشر سنوات عاد محمد خان من لندن.. وكعادته كان أول باب يطرقه فى القاهرة هو باب سعيد شيمى.. أيقظه من النوم قائلاً: قم.. تعال معى الآن لننتج فيلماً طويلاً.. سأخرجه أنا وتصوره أنت.. وكعادته أيضاً لم يفهمه سعيد شيمى بسرعة.. فعاد يسأل صديق عمره عما يحدث بالضبط.. وقال محمد خان إنه باع كل

ما وراءه وما أمامه فى لندن وعاد لينتج بالفلوس فيلماً يخرجه بنفسه..

وكان سعيد شيمى قد صور من قبل فيلماً أو فيلمين مع مخرجين آخرين.. ولكن كانت هذه أول فرصة يحقق حلمه القديم مع محمد خان.. وذهب الاثنان إلي نور الشريف ليعرضا عليه بطولة الفيلم.. وأشفق نور على الشاب المجنون الذى لا يعرفه أحد فى مصر والذى يريد رغم ذلك أن يغامر بالإنتاج والإخراج وبفلوسه الخاصة فى غابة لا يعرف عنها شيئاً..

ولا أحد غير نور الشريف - لإنه فنان حقيقى - يمكن أن يفعل هذا.. لقد قرر أن يوفر على محمد خان كل مخاطر المغامرة وأن ينتج الفيلم بنفسه.. ومغامراً أيضاً بإسناد الإخراج إلى مخرج جديد لا يعرف أحد عنه شيئاً.. وكانت هذه هى مغامرة نور الشريف الثانية بتقديم الفرصة الأولى لمخرج جديد بعد سمير سيف..

ولقد تعمدت أن أروى قصة الصداقة الغريبة بين شابين مجنونين بالسينما وبهذا التفصيل.. لأنها فى تقديرى أجمل من قصة الفيلم نفسه..

إن نتيجة المغامرة المجنونة للشباب الثلاثة نور الشريف ومحمد خان وسعيد شيمى هى نتيجة طيبة إلى حد ما.. وإن كنت أعترف بأننى سأتعامل معها بشىء من الرفق باعتبارها تجربة أولى..

ففى «ضربة شمس» مثل أى فيلم آخر عيوب نرفضها.. ولكن فيه أيضاً أشياء كثيرة جيدة لابد أن نرحب بها.. خصوصاً عندما تصدر من فنانين شبان يخوضون تجربتهم الأولى..

وما لابد من الإشادة به فى البداية هو جرأة نور الشريف كما قلنا على المغامرة بتقديم مخرج جديد آخر.. خصوصاً وهو يغامر بماله الخاص فى سوق لا تحتمل المغامرات وظلت خمسين سنة «تلعب على المضمون»، وتكرر نفس الموضوعات كما تكرر نفس الأسماء.. ومما يضاعف من «بطولة» نور الشريف أنه ليس منتجاً «من إياهم» يستند إلى زكائب الذهب ولا يعنيه ألف جاءت أو ألف راحت.. فهو مجرد فنان شاب نظيف يحمل بعض القيم والمثاليات وينتزع نقوده بصعوبة ومن الطريق الصعب ويوظفها أيضاً فى الطريق الصعب ومن أجل تحقيق بعض الطموحات الفنية التي لم يعد أحد يجرؤ عليها.. وهى روح أصبحت مفتقدة ليس فقط فى حياتنا السينمائية وإنما فى حياتنا الفنية والثقافية عموماً.. وحيث لم تترك الفلوس الجاهزة والسريعة مكاناً للفن ولا للأحلام..

وطبيعي بعد ذلك أن يكون البطل الثاني في فيلم كهذا هو مخرجه.. ليس فقط لأنه مخرج جديد نتعرف عليه في أول أفلامه.. وإنما لأن **«ضربة شمس»** هو بالفعل عمل من الخلق الكامل لمخرجه محمد خان.. فهو مؤلف قصته وهو الذى تحمل مسئولية إخراجه إلى النور وكل ما فيه صادر عن عالمه الخاص.. ولو أرجأنا مسألة القصة هذه قليلاً وناقشنا تجربة محمد خان الأولى فى الإخراج لقلنا بلا تردد إنه مخرج جيد على المستوى التكنيكى.. وأنه فى خطوته الأولى - وهى خطوة رهيبة بالنسبة لأى مخرج فى العالم - أثبت أنه يفهم صنعته جيداً.. وأن القدر الهائل من المشاهدات والقراءات التى يختزنها عن السينما.. ظهرت بوضوح فى أول أفلامه.. ومنحته هذه الجرأة على اقتحام نوع صعب جداً من العمل السينمائى وبالذات فى مصر.. وهو التصوير الخارجي.. والجديد الذى يمكن أن يكون محمد خان قد أضافه فى فيلمه هذا هو إنه لم يتردد فى تصوير ٩٠٪ على الأقل من فيلمه فى شوارع القاهرة.. وهى مسألة لا يدرك صعوبتها إلا من حاول حتى أن يلتقط صورة فوتوغرافية فى شارع ما من شوارع القاهرة..

وزمان عندما قدم كمال الشيخ فيلمه الشهير **«حياة أو موت»** بهرنا جميعاً لأنه أقدم - ربما لأول مرة - على التصوير في الشوارع.. ولكن محمد خان يعود إلى القاهرة التي غاب عنها طويلاً ليقتحم فى فيلمه الأول وبلا أى خبرة سابقة موضوعاً يقوم كله فى الواقع على التصوير فى الشوارع وفى مترو حلوان وفى الأماكن الحقيقية للأحداث.. وهى أحداث يضاعف من صعوبتها فى التنفيذ أنها قائمة على الحركة والسرعة واليقظة والمطاردات وتتطلب بالتالى قدرة هائلة على التحكم فى الممثل وفى الكاميرا وفى عناصر كثيرة أخرى.. كما تتطلب مخرجاً إما متمكناً من أدواته جداً.. وإما واثقاً من نفسه جداً!

وقد يتصور البعض أن التصوير فى الشوارع هو مجرد مسألة شكلية.. ولكن مشكلة السينما المصرية طوال تاريخها كله أنها سينما لا تجرؤ على النزول إلى الشارع.. وتحصر نفسها دائماً فى ديكور الكبارية أو قصر الباشا.. وهى حتى عندما تضطر للنزول إلى الحارة.. فإنها تصنع ديكور حارة.. وديكور الحارة بالتأكيد ليس هو الحارة .. لأنه يفتقد لمسة الصدق وحرارته وربما رائحته أيضاً..

والنزول إلى الشارع يمكن أن يكون أحد حلول أزمة السينما المصرية.. ليس فقط لأنه سيوفر قدراً لا بأس به من التكاليف.. وإنما لأنه بالضرورة سيضطر الكتاب

والمخرجين على تغيير موضوعاتهم الوهمية المكررة المحبوسة بين أربع حيطان وصالة!.. ولأن الشارع لن يكون مجرد تغيير فى الشكل وإنما سيفرض عليهم موضوعات ومشاكل جديدة ستكون أقرب بالتأكيد إلي ما يدور فى حياتنا اليومية.. لأنك لن تستطيع بسهولة أن تزيف الشارع أيضاً!

وهنا نستطيع أن نقول إن محمد خان قد استطاع أن يقدم لنا قاهرة جديدة وكأننا لا نعرفها.. مع أننا نعيش فيها يومياً ونختنق فى الضجيج والزحام و«العفار».. ولكننا لم نرها أبداً «عن بعد» كما يقدمها لنا هذا الفيلم وبصورة كلية أو شاملة إلى حد ما.. حتى أننا ندهش.. كيف نستطيع أن نتحرك إذن وسط هذه الفوضى العبثية؟

وأحد الأفكار التى يثيرها هذا الفيلم.. ذلك السباق المضحك بين سيارات البوليس و«موتوسيكل» المصور الصحفى شمس (نور الشريف).. فهو يسبقها دائماً ويصل إلى موقع الخبر قبلها لأنه من المستحيل أن تصل سيارة بوليس أو اسعاف إلى مكان ما وسط هذا الزحام قبل أن يكون الجانى قد هرب والمجنى عليه توفاه الله!

وفى الفيلم أجزاء كثيرة يمكن أن تكون تسجيلية عن زحام القاهرة وفوضاها المستحيلة المضحكة والمحزنة معاً..

وهنا يجيء دور المصور الموهوب سعيد شيمى الذى يقوم مثل هذا النوع من الأفلام على مجهوده الخرافى وفى مدينة تكره التصوير بطبعها وتعتبر الكاميرا جسماً غريباً هابطاً من المريخ.. لابد من تعطيله وتحطيمه إذا أمكن بعد الفرجة عليه!

ولقد صور سعيد شيمى بعض الأفلام القصيرة والطويلة من قبل.. ولكن قدرته على التعبير عن موهبته فيها كان محدوداً.. ولكنه فى **«ضربة شمس»** يجد فرصته الأولى والحقيقية ليطلق هذه الموهبة وفى ظل أصعب الظروف وليقدم لنا بحساسية فائقة «قاهرة» جديدة مخيفة بقدر ما هى جميلة.. ولقطة الختام لميدان التحرير في الفجر هى لقطة واحدة ولكن كافية لمنح شهادة ميلاد لمصور عظيم..

وفى «ضربة شمس» أيضاً يجد كاتب السيناريو الجديد فايز غالى فرصته الأولى فى أول سيناريو ينفرد بكتابته.. وهو ينجح فى صياغة الشكل البوليسى فى حدود ما كان مطلوباً منه.. ومتأثراً أيضاً ببعض الخبرات المكتسبة من أفلام عديدة.. وإذا كان سيناريو «ضربة شمس» يؤكد شيئاً فهو إن كاتبه يملك «صنعة كاتب السيناريو» ولكن عليه بعد ذلك أن يقول شيئاً مختلفاً ليوظف هذه «الصنعة» توظيفاً أكثر جدوى..

إن المشكلة فى «ضربة شمس» هى ما يسمى «بقصة محمد خان».. وهى شىء هزيل جداً في الواقع لا يستحق بذل هذا المجهود كله في الإخراج والتمثيل والتصوير والمونتاج.. فهناك مصور صحفى اسمه شمس يكتشف من صورة إلتقطها أن هناك جريمة ما حدثت.. فيتابع بنفسه تحقيق هذه الجريمة.. وتنتهى المسألة بأن هناك عصابة لتهريب الآثار تتزعمها سيدة لا تتكلم أبداً لسبب مجهول.. وتطلق الرصاص من مسدسها فى مترو حلوان!

وواضح أن المسألة منقولة من أساسها من فيلم انتونيونى الشهير **«انفجار»**.. ومحمد خان نفسه فى المؤتمر الصحفى لفيلمه هذا فى مهرجان إسكندرية اعترف بعشقه الشديد لانتونيونى.. ولكن عشق انتونيونى لا يعنى بالضرورة نقل أحد أفكاره بالكامل.. فضلاً عن أننا نرحب بمحمد خان كمخرج جديد ليس بهدف أن يصبح انتونيونى آخر.. فالسينما المصرية ليست فى حاجة إلى انتونيونى أو بازولينى.. كما أنها ليست بحاجة إلى قصص عصابات الآثار وصراع السيارات مع المتوسيكلات وتبادل الحقائب المتشابهة وطلقات الرصاص في مترو حلوان..

وإذا كان «ضربة شمس» يذكرنا «بانفجار» وبأفلام أخرى فإننا يمكن أن نرحب به باعتباره تجربة أولى أو امتحاناً لمخرج جديد يقدم أوراق اعتماده.. وقد قبلناها.. فى انتظار فقط أفلامه التالية!..

مجلة «الإذاعة» – ١٩٨٠/٣/٨

«لست شيطاناً.. ولا ملاكاً»

وموعظة «الطمع يقل ما جمع»

أصبح سمير عبد العظيم ظاهرة هامة جداً فى الدراما.. فهو المؤلف الوحيد – ربما فى العالم – الذى يكتب ويخرج حلقة اذاعية يومية وعلى مدار العام كله.. وفى رمضان ومنذ عدة سنوات يملك القدرة على اكتساح كل البيوت المصرية بالمسلسلات التى يحشد فيها أكبر نجوم البلد ليتابعوا نعمت وكفر نعمت وزوج أخت نعمت وأشياء عديدة أخرى ..

والناس تتابع هذه الأشياء باهتمام عظيم جدا.. وبدأ سمير عبد العظيم ينتقل إلى السينما أيضاً.. بل أن هناك خناقات سنوية تحدث حول حق شراء مسلسلاته لتحويلها إلى أفلام حتى قبل أن تنتهى وقبل أن يعرف المنتجون – وربما سمير عبد العظيم نفسه – كيف تنتهى!

ولست هنا فى مجال تقييم أو تعريف الدراما.. فهذه مسألة معقدة ودمها ثقيل جدا.. ولكنى أكتفى برصد ظاهرة.. وهى ظاهرة تبدأ بالضبط مع انكماش ظاهرة حسن الامام.. فواضح من افلامه الأخيرة أن تأثيره على الجماهير الذى استمر ما يقرب من ثلاثين عاما.. بدأ يفقد بعض سحره.. لأن الله لطيف بعباده.. ولا يمكن أن تترك الساحة خالية وتحرم الجماهير من هذه القصص البليغة المؤثرة التى تحمل الموعظة الحسنة.. فإن سمير عبد العظيم يظهر ليملأ الفراغ.. وليصبح الامتداد الطبيعى والحتمى لحسن الإمام ..

وأفلام الموعظة الحسنة ماركة مسجلة فى السينما المصرية منذ فيلم «ليلى».. وهى

مضمونة النجاح لو استطاعت فقط أن تثير دموع الناس بقصة حب يتدخل الفقر لافسادها .. ورجل ثرى يشترى الحب بفلوسه.. وشاب فقير مظلوم ولكنه شريف يملك كبرياء ويقاوم حتى ينتصر ويأخذ حقه وتدور الدوائر على الظالمين ..

هذه الحواديت تخاطب قيما راسخة اصيلة فى مشاهد السينما المصرى.. وتوقظ فيه أشياء نبيلة واخلاقيات مطمورة تحت الجشع المادى والصراع اليومى القاسى من أجل العيش.. ولذلك يجد هذا المتفرج نفسه فى هذه القصص.. فيبكى قليلاً ويضحك قليلاً ويتشفى ويمصمص شفتيه تأثرا ويتطهر ويخرج من السينما وقد غسل جزءاً من أحزانه ..

والدرس فى فيلم **«لست شيطانا ولا ملاكا»** هو الحكمة أو المثل الشعبى الراسخ الذى علمته لنا أمهاتنا – نحن الجيل القديم طبعا! – وهو أن «الطمع يقل ما جمع!» ولست أدرى ما اذا كان جيل هذه الايام السعيدة يعرفه أو يفهمه أم لا ..

والحكاية ببساطة أن البنت الفقيرة سهير رمزى التى تعمل فى مضرب أرز.. تحب زميلها العامل الشاب فى نفس المضرب نور الشريف الفقير مثلها والذى يكافح من أجل دراسة الهندسة.. ولكن الفتاة تقرر فجأة وبلا أى تمهيد أن تتخلى عنه لتتزوج الثرى الفظ على الشريف وبلا أى سبب على الاطلاق سوى أنها اكتشفت فجأة أن الفقر وحش جدا ومش كويس وأن الغنى أظرف بكثير.. ويتحطم الشاب طبعاً ولكنه ينتهى من دراسة الهندسة ويظل يعمل فى نفس المصنع ويحب زميلته المهندسة القاهرية.. وتنقلب الامور على الفتاة الاولى الجشعة فيموت زوجها وتحاول أن تستردحبيبها القديم فيرفض.. وتنتهى بطنعة سكين تكاد تجهز عليها !

نفس الموضوعات الميلودرامية المكررة عن الحب والفقر والفلوس التى هى «مش كل حاجة» ومونولوج شكوكو القديم «اعيش معاك واكلها بدقه!».. ولكن الباشا هنا أصبح هو الثرى صاحب المصنع وعماد حمدى أصبح هو نور الشريف.. ولكن سمير عبد العظيم يجدد شباب هذا النوع من المواعظ ويكتسب خبرات أكثر فى فن كتابة هذا النوع من السيناريو.. وواضح أنه أصبح يعرف جمهوره ويعرف كيف يخاطبه ..

ومع ذلك ففى الفيلم أشياء جيدة.. أن معظم ما نراه أمامنا له علاقة بالواقع وبحياتنا الحقيقية.. وثلث الفيلم الاول الذى يدور فى المضرب والمصنع وشوارع المدينة الصغيرة وشريط السكة الحديد هو جزء رائع حقاً وحقيقى وصادق وبركات متفوق جدا فى اخراجة.. وما زلت مشفقا على هذا المخرج الكبير الذى أحس أنه

يستطيع أن يقدم أفضل بكثير مما تفرضه عليه أفلامه الأخيرة .

وهناك بعد ذلك أداء جيد أيضا لنور الشريف وعلى الشريف وإنعام سالوسة.. بل أن سهير رمزى نفسها أصبحت اكثر نضجاً وتمكنا من أفلامها الأولى.. ولكنها تركت جسمها للسمنة المفرطة التى لا تناسب أى بطلة فيلم فى العالم.. ويخيل إلى أن «تانت عنايات» لا تصلح لأداء دور البنت العاشقة.. وليس ضرورياً أن يترهل الجسم عندما تنضج الموهبة !

مجلة «الإذاعة» - ٩ / ٢ / ١٩٨٠

أرض.. يوسف شاهين وحنين إلى البساطة..!

كانت إعادة عرض فيلم **«الأرض»** فى التليفزيون في الأسبوع الماضى فرصة لنتذكر.. ففى تلك الأيام كانت السينما المصرية فى قمتها.. وكان يوسف شاهين يصل – عبر محاولات عديدة جادة ونشطة لم تتوقف أبداً – يصل إلى طريقه الصحيح الوحيد..

فإذا كان يوسف شاهين هو أكثر مخرجينا معرفة بأدواته السينمائية وإتقاناً لها.. وإذا كان واحداً من أكثر مخرجينا انشغالاً بمجتمعه فى مراحل تطوره المختلفة ومحاولة للتعبير عنه فى أفلامه.. فقد كانت «أرض» عبد الرحمن الشرقاوى مادة مناسبة تماما لكى يقول يوسف شاهين شيئاً رائعاً يجعل من هذا الفيلم واحداً من أعظم أفلام السينما المصرية فى تاريخها كله.. إن لم يكن أعظمها على الإطلاق..

ولست أذكر عدد المرات التى شاهدت فيها «الأرض».. ولكننى وجدت نفسى مشدوداً لمشاهدته فى التليفزيون وأنا الذى أحفظه عن ظهر قلب وكأننى أشاهده لأول مرة واكتشف عالماً جديداً من الصور والأصوات التى تحملنى إلى كوكب آخر..

لقد كان **«الأرض»** كوكباً آخر بالفعل بالنسبة لما تقدمه السينما المصرية الآن.. أو لعل السينما المصرية الآن هى الكوكب الآخر بالنسبة «للأرض» الذى كان يمكن أن يكون هو «كوكبنا الحقيقى»..

وذكرتنى إعادة الرؤية بأشياء عديدة.. فنحن هنا أمام قرية مصرية حقيقية وفلاحين حقيقيين يواجهون مشاكل حقيقية هى مشاكلهم أمس واليوم أيضاً.. وإن تغيرت بعض الصور.. ويوسف شاهين الذى كان متهماً دائماً بأنه «خواجة» هو فى هذا الفيلم فلاح مصرى حتى النخاع.. يقدم لمسات ولمحات كبيرة وصغيرة لا تصدر إلا عن فهم كامل على كل المستويات السياسية والاجتماعية والأخلاقية للفلاح المصرى.

وفوق قدرة يوسف شاهين التكنيكية المذهلة فى صنع عمل كبير كهذا.. فهناك أولاً هذا الفهم الصحيح لمشكلة الأرض والفلاح..



الأرض- إخراج يوسف شاهين - ١٩٧٠

ولكن ما لابد أن نتذكره أيضاً هو سيناريو حسن فؤاد.. الذى كان محاولته الأولى والأخيرة فى السينما ولسبب غير مفهوم.. وتوقف حسن فؤاد عن الكتابة للسينما بعد هذا الفيلم هو خسارة أكيدة للسينما المصرية لا أعرف أسبابها..

وإلى جانب محمد أبو سويلم أو المليجى العظيم فى قمة أعماله السينمائية كلها ويوسف شاهين هو أفضل من يدير المليجى. فهناك جيش هائل من الممثلين الكبار والصغار.. وهناك اكتشافات يوسف شاهين الجريئة التى لا تتوقف: نجوى إبراهيم وعلى الشريف وصلاح السعدنى.. وهناك احتضانه المتكرر والواثق لموهبة عزت العلايلى..

و«الأرض» تأكيد آخر على أن ما ينقص يوسف شاهين كمخرج عظيم هو سيناريو عظيم.. كما هو دليل على أن ما تحتاجه السينما المصرية من يوسف شاهين ليس هو الأساليب العالمية الحديثة والمركبة التى لن تصل إلى الناس لأنها ليست من عالمهم الحقيقى.. وإنما هو مجرد العودة إلى البساطة..!

مجلة «الإذاعة» – ١٩٨٠/٤/٥

انتبهوا أيها السادة .. عنتر دخل بيتنا..!

قد لا تكون هذه هى الطريقة الصحيحة لنقد الأفلام .. ولكن هذا الفيلم يجب أن تروى قصته للناس ..

كان عنتر الزبال يذهب كل صباح إلى هذه الشقة ليأخذ «الزبالة» كالمعتاد ويرى الفتاة سعاد فظنها الشغالة .. فلم يجد مانعا من أن يلبس جلبابه النظيف نوعا ذات يوم ويذهب ليخطبها.. قابله رب البيت الأستاذ فهمى إبراهيم المحامى وإبنه الشاب جلال الذى يعد رسالة دكتوراة فى الفلسفة.. عندما عرض عليهما الموضوع طرداه شر طردة.. فسعاد ابنة المحامى وأخت الدكتور القادم وليست الشغالة.. ومن أنت يا زبال يا صعلوك.. لتخطب بنت الملوك؟ ..

وتبدأ عناوين فيلم «انتبهوا أيها السادة» الذى أخرجه محمد عبد العزيز وكتب له القصة والسيناريو والحوار أحمد عبد الوهاب ..

بعد العناوين يحصل الأستاذ الشاب حسين فهمى على الدكتوراة بالفعل فى الفلسفة.. وتسعد خطيبته ناهد شريف جداً بالخبر.. وتستعجله فى أن يتم مراسم الزواج ما دام قد أنتهى من هذا النصر العلمى العظيم .. وتتهكم أمها ملك الجمل على مسألة الشهادات هذه والبحث العلمى الذى لا يودى ولا يجيب.. وبشراسة متناهية تحاصر الشاب بضرورة أن يبحث عن شقة ليتزوج البنت بعد بضع سنوات من الأنتظار.. فالشقق كثيرة والحمدلله ولكن عليه فقط أن يدفع الخلو .. يقول الشاب أنه يرفض مبدأ الخلو لأنه مخالف للقانون.. ولكن واقع الأمر أن لا يملك سوى مرتبه.. وبضعة جنيهات هزيلة يأخذها ثمنا للكتب الفلسفية التى يؤلفها .. وهو يتكلم بالمنطق.. ولكن الست أم عايدة خطيبته يكون منطقها أقوى «فالمنطق والفلسفة فى الكتب» ولكنها لا تؤكل عيشا .. والبيوت الآن تفتح وتقام بأشياء أخرى.. ويبدو أن بخت بنتها مايل مع هذا الأفندى الفيلسوف.. ولكن ماذا تفعل والبنت تحبه وتتمسك به ..



إنتبهوا أيها السادة - إخراج محمد عبد العزيز - ١٩٨٠

يرضخ الدكتور جلال أستاذ الفلسفة أخيراً وتأخذه عايدة خطيبته لمكتب السمسار الذى يصحبهما معا للفرجة على شقة لقطة فى عمارة جديدة بخلو معقول جداً .. ثلاثة آلاف فقط.. وهو مبلغ لا يحصل لك الآن على عشة فراخ.. على باب العمارة الجديدة الشاهقة جلس صاحبها يدخن الشيشة.. عنتر الزبال شخصياً!!

فى غمار الصدمة المدهشة يرفض الدكتور جلال أن يدفع الخلو .. ويأخذ خطيبته وينصرف مشمئزا مما يحدث.. فى الطريق الملتهب تحت وطاة الشمس يلحق بهما عنتر الذى أصبح عنتر بيه الآن وخلع الجلباب ولبس البدلة فاقعة الألوان بسيارته الفخمة.. ويصر بكرم أولاد البلد «المعلمين» على أن يصحبهما إلى «الفيلا» الفخمة التى أصبح يقطنها الآن .. وهناك يعرفهما على «الجماعة» حرمه والأولاد.. ويحكى لهما القصة.. لقد مات عمه الزبال الكبير وورث عنه المهنة والعربة والحمار والمنطقة التى يعمل بها ومقلب الزبالة الذى تفرز فيه وتباع من جديد ومزرعة الخنازير التى تأكل أى شىء وتدر ذهبا.. وهكذا أصبح عنتر هو عنتر بيه.. يملك عمارتين وخمسة لوارى وعربة وفيللا اشتراها بعشرة بواكى واستكين .. وأسفل العمارة الجديدة بنى مسجداً صغيراً «منه ثواب.. ومنه نتعفى من العوايد»»

وبينما يؤكد عنتر «أن شغلانة الزبالة دى كلها دهب..» يكون الدكتور جلال أستاذ الفلسفة مشغولاً بمسائل من نوع «اطلاق القوى اللاشعورية الأبداعية فى العقل الباطن!».. ويكون هذا هو كل الفرق.. ولكنه فرق كاف بالطبع لأن يشحت ولايجد أى خلو لأى شقة ولا يتزوج طول حياته أن شاء الله ..

وطبيعى إلا يملك هذا النوع من المثقفين ما يواجه به فلسفة «الأستك والباكو» سوى الرفض المشمئز والتحليق فى سماء الأوهام.. ولكن فتاة من نوع خطيبته وأما مثل أمها كفيلان بأجباره على المستحيل.. إن عنتر بيه يوافق على اعطائه الشقة وتوقيع العقد بعد دفع نصف الخلو فقط وتأجيل الباقى .. ويدور الدكتور فؤاد ليسحب كل قرش له فى توفير البريد وعند الناشر حتى يجمع المبلغ ويدفعه لعنتر بالفعل ويوقع العقد.. وبهذه المناسبة السعيدة يدعو عنتر بيه العائلة كلها إلى سهرة فى أحد ملاهى شارع الهرم.. وهناك ترقص هياتم ويغنى كتكوت الأمير «حاورينى ياطيطة».. ويشرب عنتر ويشرب ويصعد على المسرح ويرقص مع هياتم وإذا به فى لحظة تجلى رائعة يخرج من جيبه كل المبلغ الذى أخذه منذ قليل من الدكتور ليلقيه «كنقوط» على جسد الراقصة!

وفى مشهد رائع يتذكر الدكتور بسرعة كيف جمع هذا المبلغ من هنا وهناك وبطلوع الروح.. كيف تبدد فى لحظة على جسد راقصة ..

من حق الدكتور المعقد بالطبع أن يحزن كما يريد.. وأن يتحسر على مصير العقل والثقافة وسيادة منطق الزبالة.. ولكن عنتر الزبال شخصيا لا يشغل باله بأشياء بايخة كهذه.. أنه يستلطف عايدة خطيبة الدكتور.. نفسها ولا مانع أبداً من أن تصبح زوجته الثانية.. وهو يتسلل إلى بيتها حاملا الهدايا من كل نوع.. والأم الجشعة ترحب به جدا بعد أن وجدت أمامها فجأة نموذجا آخر لرجل لا تعجزه مشكلة البحث عن شقة يتزوج فيها ابنتها بل أنه يملك العمارة كلها.. زبال صحيح أى نعم وجلف ويلبس بدل فاسدة الذوق.. ولكن خدنا أيه ياحسرة من الدكتوراه ..

فى أحدى زيارات عنتر الزبال للبيت يرى سعاد التى حلم يوما بزواجها ولكنهم طردوه.. لقد تزوجت من «الرجل المناسب» وهى حامل الآن ولكنها تعيش مع أمها لأن زوجها «المناسب» لم يجد شقة.. وتلاحظ سعاد استجابة عايدة خطيبة أخيها الدكتور وأمها لهدايا عنتر.. فتحذر أخيها من احتمال استيلاء عنتر على فتاته. «زمان كانت نكتة.. لكن لو أنا مكان عايدة.. لازم أفكر!!».

فإلى هذا الحد بلغ هول الخطر!

ويتمكن الزبال من غزو البيت كله.. يقنع المحامى الكبير والد دكتور الفلسفة والذى أصبح على المعاش الآن بأن يتولى أحدى قضاياه «المعصلجة» حول قطعة أرض أخذها بوضع اليد.. ومقابل المبلغ الكبير يقبل الأب .. إن الزبال يقتحم.. الزبال ينتقم.. والفلوس تغزو قلعة بعد أخرى.. وبعد خناقة صاخبة مع الزبال يفسخ الدكتور عقد الشقة ويسترد فلوسه فيصحب الزبال الخطيبة وأمها إلى شقة مفروشة وجاهزة من كله ويعرضها بلا مقابل.. يشتد الحصار حول الدكتور ويكتشف أن الجميع يتساقطون من حوله فيصرخ مروعا: «عنتر دخل بيتنا».. ولكن بعد فوات الوقت.. لقد وجدت عايدة خطيبته أخيراً شقة بلا خلو.. وبلا أى مساعدة من خطيبها الدكتور الثرثار.. فاضطرت أن تأخذها بمفردها.. ليس بمفردها بالضبط.. ولكنها فقط تزوجت عنتر بيه !..

فى آخر محاضراته لتلاميذه فى الجامعة .. يحاول الدكتور جلال أن يحذرهم مما يحدث للحضارة.. ويستشهد لغبائه الشديد بأقوال الفيلسوف مش عارف مين.. أنه لم يتعلم بعد أن يستشهد بالفيلسوف عنتر.. وعند تمثال نهضة مصر يهيم على وجهه وهو يهذى: «أنا واخذ الدكتوراه فى الحقيقة.. دى كارثة.. ده تخريب.. وبعد كل ما درسناه عن الحقيقة.. فالحقيقة: عنتر !!»

إن فيلم «انتبهوا أيها السادة» هو فيلم عن الحقيقة فعلا.. وكل ما فيه حقيقة. وهو فيلم جارح إلى حد كاد يدفعنى أحيانا إلى البكاء. ثم هو فيلم يذكرنا بأشياء كثيرة طيبة ونظيفة هى أروع ما فى جوهر المصريين عندما يحسون بالألم وعندما يرفضون «منطق الزبالة»..

وربما من سنوات عديدة لم نشاهد فيلما مصريا يهزنا ويدهشنا ويؤلمنا ويطهرنا ويجرحنا فى وقت واحد كما يفعل هذا الفيلم.. وهو أفضل أفلام كاتب السيناريو أحمد عبد الوهاب على الأطلاق .. وهو يمزج فيه ببراعة بين الكوميديا والمأساة ومن خلال واقع حى ومعاش وبلا افتعال.. واضح أنه لجأ فقط إلى الرمز .. فالزبال هنا هو مجرد رمز لمهن أخرى ولمصادر إثراء سريع غير نظيفة..

والدكتور هو مجرد رمز لما نحلم به جميعا لأنه أفضل مافى المصريين الحقيقيين الذين لم يعملوا أبدا فى «الزبالة» ولن يعملوا.. ولكن هناك بعض المبالغة فى رسم شخصية الدكتور .. فهو ثائر ومتذمر ومشمئز أكثر مما يجب وإلى حد الرومانتيكية

السانجة أحياناً.. فكيف يرفض مبدأ الخلو وينتظر فى نفس الوقت أن يجد شقة.. وكراهيته الشديدة للزبال ليست مبررة تماما فالذنب بالتأكيد ليس ذنب الزبال.. ومحمد عبد العزيز من ناحية يستعيد مستواه القديم كواحد من أفضل مخرجينا الشبان.. واضح أن مشكلته كانت مشكلة نص يقتنع به ويقول شيئا جاداً.. فبعد بضعة أفلام كان واضحا أنه لا يعتنى بعمله فيها كما يجب.. تحس أنه عاد لبذل المجهود والعناء من جديد.. خصوصا وهو يمزج الرواية بالجزء التسجيلى الذى صوره فى «مقلب زبالة» حقيقى وهو من أفضل أجزاء الفيلم.. وإن كان أفلت منه مشهد ثورة حسين فهمى فى الكازينو مع ناهد شريف وهو يلقى النقود فى الهواء ثائرا.. فهو مشهد غير منطقى فى هذا المكان بالذات .. ولكن حتى استخدامه لرقصة هياتم ومونولوج كتكوت الأمير كان مبررا وموظفاً فى مكانه الصحيح كتأكيد على القبح والابتذال ..

أما محمود ياسين فأنى أحسده على جرأته فى تقمص شخصية الزبال بهذه البراعة وبهذا الأقناع وبالقدرة على التنوع والتلون من شخصية إلى أخرى ومن أسلوب أداء إلى آخر فى مجموعة أفلامه الأخيرة.. وهو فى هذا الفيلم يضيف دليلاً آخر على أنه ممثل لم يصل عفوا إلى ما وصل إليه بل ويستحقه تماما ..

أما حسين فهمى .. فأعترف بأنه كان مفاجأة الفيلم الحقيقية.. فهو هنا يقدم أفضل أدواره على الأطلاق ومنذ أن بدأ التمثيل .. وهو يحمل عبء الصراع الرئيسى والمعاناة المريرة على كتفيه وينجح إلى حد مدهش.. ربما لأنه ولأول مرة يضع يده على شخصية حقيقة لها كيان وانفعالات وملامح واضحة ليست هى ملامحه السابقة بالتأكيد.. برافو أذن للجميع .. ولكن هل تستمرون ..

مجلة «الإذاعة» - ٢٩ / ٤ / ١٩٨٠

«الرغبة» الصورة الجميلة.. لا تكفى لصنع الأفلام!

في الأسابيع السابقة لعرض فيلم **«الرغبة»**.. لاحظت أن «اشارته» التى تعرض إعلاناً عن قرب عرضه.. تختلف عن «الإشارات» المكررة لأفلامنا.. كانت فيها محاولة للتجديد.. وعلمت بعد ذلك أن محمد خان هو الذى أخرجها.. كان هناك دليل آخر إذن على أن محمد خان الذى يعرض فيلمه الأول **«ضربة شمس»** فى دار سينما مقابلة.. ينوى أن يصبح «مخرجاً جديداً» بالفعل.. وفى فيلمه الثانى «الرغبة» كان هذا قد تأكد.. بحيث يصبح هذا السؤال ضرورياً: وماذا بعد؟!

ولقد سألت هذا السؤال بعد «ضربة شمس».. ثم جاء «الرغبة» كما كتبوا فى بدايته «رؤية مستوحاة عن رواية **«جاتسبى العظيم»**.. وهى رواية الكاتب الأمريكى سكوت فيتز جيرالد التى أصبحت فيلماً شهيراً شاهدناه فى القاهرة منذ بضع سنوات ومثله روبرت ريد فورد وميافارو..

وعندما علمت أن محمد خان يعد «جاتسبى» مع كاتب السيناريو بشير الديك لتصبح فيلماً مصرياً.. أصابنى الفزع.. فالرواية أمريكية تماماً من ناحية.. بمعنى أنه لا يمكن تخيلها إلا فى علاقات أمريكية وفى ظروف محددة جداً أيضاً بالضبط التي قدمها لنا الفيلم الأمريكى.. ومن ناحية أخرى فهى تتطلب بذخاً في الإنتاج لا تقدر عليه إلا السينما الأمريكية وإلا أصبحت «المعلم جاتسبى» أو فى أحسن الحالات «جتسبى بيه أبو دراع» كما يمكن أن تشترط ظروف الإنتاج المتخلف..

ولكن أشهد أن محمد خان استطاع أن يفلت من مسألة الإنتاج هذه بذكاء وأن يوحى لنا بالبذخ ببضع لمسات شكلية لا تتكلف الكثير.

ولكن يظل التساؤل المرعب هو: لماذا يختار مخرج جديد لفيلمه الثانى الذى يقدمه

للسينما المصرية.. جاتسبى العظيم أو جاتسبى الهزيل؟.. وما لنا نحن وعالم فيتز جيرالد شديد التعقيد وشديد الأمريكية فى نفس الوقت؟

قد يكون الجواب أن الموضوع صعب.. وأن محاولة نقله إلى الحياة المصرية أصعب بالطبع.. ولعل هذا كان يمثل تحدياً طموحاً أمام محمد خان.. وأنا أعرف أنه شاب طموح بالفعل ويحب أن يركب الصعب.. وكل مخرج جديد في العالم يحب فى بداية عمله السينمائى أن يؤكد براعته التكنيكية.. وقد شهدنا جميعاً أن محمد خان أكد هذا بالفعل فى فيلمه الأول.. ثم عاد فأكده بخطوات أبعد فى «الرغبة».. بل أنه استطاع أن يتوصل أيضاً إلى الصيغ التجارية الناجحة ودون أن يهبط إلى أى ابتذال.. ولعل هذا ما جعل ظروفه فى بداية عمله السينمائى أفضل من ظروف كثيرين من المخرجين الجدد.. لقد فرض نفسه أسرع من أى مخرج شاب آخر.. وانتزع فرصته أسهل.. وعليه الآن أن يقف على هذه الفرصة ليفكر قليلاً وليختار.. كيف يستمر؟ وهل يظل الذين رحبوا به كمخرج جديد مع بعض التحفظات.. على نفس الترحيب والحماس للمخرج الجديد؟

لقد نجح محمد خان فى الامتحان الصعب.. امتحان الخطوة الأولى.. وعليه بهذه القدرة الحرفية أن يقول شيئاً مختلفاً.. شيئاً حقيقياً له علاقة بالحياة الحقيقية والبشر الحقيقيين.

لقد كان «البرود الجليدى» يشيع فى فيلم «الرغبة» نتيجة إحساس المتفرج بأن هناك شيئاً غريباً فى هذا الفيلم يجعل شخصياته كأنها منزوعة من صفحات الكتب.. وأن حركاتها مرسومة بالمسطرة وعلى أسس هندسية محسوبة أكثر مما يجب ولكن تنقصها الحرارة والطبيعية..

والسيناريو مسئول بالطبع عن الجزء الأكبر من هذا الإحساس.. لقد كنت معجباً ببشير الديك كمؤلف قصة وكاتب حوار فى أفلام عديدة سابقة.. وهذا أول فيلم أراه له وقد انفرد بكتابة السيناريو بالكامل.. ومع ذلك فهو ليس فى أحسن حالاته.. لأن الموضوع نفسه غريب عليه والأجواء التى تدور فيها الأحداث فيها شىء مفتعل..

ونحن لا نستطيع أن ننزع من أذهاننا «جاتسبى العظيم» طوال مشاهدتنا «للرغبة».. ولكننا حتى لو نسينا الفيلم الأمريكى وناقشنا الفيلم المصرى مستقلاً بذاته فسنكتشف أن الخلل الرئيسى هو فى بناء الشخصية الأساسية.. نور الشريف الشاب الثرى ثراء خرافياً لا نعرف سببه سوى أنه بعد إصابته فى حرب ٦٧ وبعد

أن فقد فتاته مديحة كامل التى تزوجت ثريا آخر صغيراً هو حسين الشربينى.. قرر فجأة أن يتحول إلى وحش يدمر الجميع وينتقم من الجميع حتى من الفتاة التى مازال يحبها وحتى من نفسه بالانتحار غير المبرر وغير المفهومة أسبابه فى النهاية..

إن آلاف الشباب أصيبوا فى حرب ٦٧ وفى غيرها وفقدوا أشياء هامة جداً فى حياتهم ولم يعودوا بهذه الرغبة المدمرة في الانتقام. وآلاف الشبان فقدوا فتياتهم وفشلوا فى حبهم ولم يكن هذا كافياً لكى ينقلبوا إلى وحوش.. فضلاً عن أن الطريقة التى استولى بها نور الشريف على شركة صبرى عبد العزيز وتحوله إلى هذا المليونير الخرافى.. تبدو طريقة مضحكة جداً.. فالثروات الجديدة لا يتم تكوينها بمجرد مكالمات تليفونية وصفقات ترتبها سكرتيرة حسناء فى مكتب فخم.. وبهذه السذاجة التى رأيناها.. والسبب أن المخرج وكاتب السيناريو أرادا أن ينقلا فيلماً أمريكيا.. فاقتحما عالماً لا يعرفانه ولا يملكان إلا مفاتيحه السطحية أو الشكلية..

ومن هنا فنحن لا نعرف شيئاً عن حقيقة دوافع الشخصية الرئيسية نور الشريف ونحتار فى تقييمه: هل هو شرير أم مظلوم؟ هل نكرهه أم نحبه؟ ولكن ليس لأنها شخصية مرسومة دراميا ببراعة.. وإنما لأنها على العكس شخصية «مصنوعة» ومفروضة علينا من حيث لا نعلم.. وقد انعكس هذا على أداء نور الشريف الذى لم يكن فى أحسن حالاته رغم الجهد التمثيلى الكبير الذى بذله.. كما انعكس على مديحة كامل التى كانت شخصية ثانوية باهتة فى بناء الفيلم.. بحيث أصبحت شخصية السكرتيرة أقوى منها وأكثر تأثيراً وأدتها إيمان ببراعة حقيقية.. والواقع أن هذه الممثلة تتقدم باستمرار.. ولكن يظل «الحوت» الذى أكل الفيلم كله هو حسين الشربينى.. هذا الممثل القدير المظلوم الذى يؤكد فيلماً بعد آخر أن إمكانياته أكبر بكثير مما تحصره فيه السينما المصرية بمقاييسها الجامدة للنجم ولنصف النجم!

وإذا كان مونتاج نادية شكرى يلعب دوراً أساسياً فى هذا الفيلم يؤكد أن هذه الفنانة أيضاً تقف فى الظل بلا سبب.. وربما لأنها تنتظر فقط العمل الجيد الذى لا يجيء دائماً.. فإن موسيقى الفنان الموهوب كمال بكير لم يتم توظيفها جيداً لسبب لا أدريه بالضبط وإن كان يشترك فى مسئوليته المخرج ومؤلف الموسيقى معاً..

ولكن هناك مصور عظيم فى هذا الفيلم هو سعيد شيمى الذى يلعب بالإضاءة وفى المشاهد الداخلية وفى الليل بالذات دوراً درامياً وفنياً مدهشاً بعد أن أكد فى **«ضربة شمس»** نفس الدور فى المشاهد الخارجية التى يدور أغلبها بالنهار.. نحن

هنا إذن أمـام فنـان وليس «صنايعى» أو عـامل كـهـرباء «يفـرش النور» مـثل بعض «الاسطوات» وهذه إحدى مـيزات العمل بين مـخرج ومـصـور متفاهمين.. والسينما المصرية إذن تكشف عن مـواهبـهـا الشـابة كل يوم.. والخطوة الثـالثـة لمحـمـد خـان وسعيد شيمى ستكون أفضل بالتأكيد.. حين يجدان شيئاً أفضل يقولانه بأدواتهما التى تأكدنا تماماً أنها جيدة.. ومازلنا نسألهما وماذا بعد؟!

مجلة «الإذاعة» – ١٩٨٠/٤/٢٦

«غرام فى الكرنك»

ذكرنى فيلم **«غرام فى الكرنك»** الذى أذيع فى التليفزيون فى الأسبوع الماضى بفيلم **«هير»** لميلوش فورمان الذى عرضه نادى السينما منذ شهر.. والقياس مع الفارق الكبير طبعاً..

فهنا وهناك محاولة للتعبير عن قضية ما بالرقص والغناء.. وأن ينجح «غرام فى الكرنك» فى تذكيرنا بتحفة مثل «هير» يعنى أن به أشياء جيدة بالقطع.. وبلا أى محاولة للربط بين المستوى الفنى للفيلمين.

لقد جلست أشاهد مرة أخرى بعض المشاهد الراقصة التي عبر بها المخرج على رضا عن مواقف درامية فأدهشنى أنه قدم مستوى جيدا ومبتكراً بالنسبة لقدرات السينما المصرية بالطبع.. وللطابع الذى تعودت أفلامنا أن تقدم به هذا النوع من الاستعراضات تقديماً ركيكاً مكرراً..

ولكن على رضا القادم من عالم الرقص العظيم أساساً إلى عالم السينما.. استطاع أن يوظف الحركة واللحن والتشكيل استخداماً لا بأس به أبداً.. وفى مشهد حلم الرقص فى قصر فرعون مثلاً.. ثم فى مشهد بناء الشباب والفتيات للمسرح وسط المعبد باستخدام ألواح الخشب فى تشكيلات وايقاعات سريعة وجميلة.. نحس أننا أمام مخرج استعراضى موهوب..

وصحيح أن محمود رضا بطل الفيلم كان ممثلاً جامداً بالفعل وأن الفيلم لم يستعن ببطل نجم بالمعنى التقليدى.. ولكن فريدة فهمى لم تكن رديئة أبداً.. إن لم تكن جيدة رقصاً وتمثيلاً.. بل أنها بعد سنوات وفى دورها الصعب جداً فى فيلم على رضا أيضاً **«أسياد وعبيد»** كانت ممثلة ممتازة حقاً..

فما الذى حدث؟.. لماذا توقفت تجربة فرقة رضا فى السينما عند حدود هذا الفيلم وفيلم **«أجازة نص السنة»** و**«حرامى الورقة»** ثم **«البنات لازم تتجوز»** الذى أجهز تماماً على هذه السلسلة التى كنا نظن أنها مطلوبة ومضمونة النجاح..؟

هل فشل تجربة فرقة رضا فى هذا النوع من الأفلام الاستعراضية مرتبط بفشلها فى الاستمرار حتى كأعظم تجاربنا الفنية الراقية فى مجال الرقص؟ هل هى مشكلة «الإدارة» عندما تتسلط على الفن.. أو الفن عندما يصبح حكومة أم أن الجمهور المصرى ليس مستعداً للإقبال على الأفلام الراقصة بينما يفضل الرقص الشرقى على حدة.. وأحمد عدوية على حدة؟..

هل المسئولية تقع على تفكك فنانى فرقة رضا أنفسهم أم على مناخ فنى عام كان يتدهور باستمرار.. وكيف يمكن أن تجهض أجمل تجاربنا الفنية قبل الأوان.. وتستمر فقط أردأ التجارب؟ هل عند أحدكم تفسير لهذه الألغاز؟

مجلة «الإذاعة» – ١٩٨٠/٥/٢٤

«حبيبى دائما».. حسين كمال.. يعود إلى عالم يحبه!

خرجت من فيلم **«حبيبى دائماً»** لأتذكر أننى لم أقرأ فى «عناوينه» أن القصة من تأليف فلان.. فالسيناريو كتبه د. رفيق الصبان.. والحوار كتبته كوثر هيكل.. ولكن أحداً لم يكتب القصة.. مع أنهم فى معظم أفلامنا ينقلون «نقل المسطرة» أفلاما أمريكية ويقولون بجرأة رائعة أن القصة من تأليف فلان..!

وكان هذا أول ما أعجبنى فى هذا الفيلم.. فهو اعتراف - لا أدرى إن كان مقصوداً أم لا - بأنه ليست هناك قصة.. وإنما هناك «علاقة» عادية جداً ويومية بين شاب وفتاة تحول بينهما الظروف الصعبة كالعادة.. ثم يجمعهما المرض لكى يفرقهما الموت فى النهاية..

ونحن فى هذا الفيلم الجيد نتذكر فيلم **«قصة حب»** الأمريكى الشهير الذى أصبح ظاهرة فى السينما العالمية كلها.. ولكننا نتذكر أيضاً أن «قصة حب» نفسه لم يكن يقدم «قصة» بالمعنى الحقيقى.. وإنما هو نسيج جيد من المشاعر الإنسانية التى تهز الناس جميعاً فى أى مكان وزمان.. ويلعب بذكاء على «تيمة» الحب بين فقير وغنية أو العكس.. مضافاً إليها موت العشاق فى ريعان الشباب وبلا منطق.. وهى أحزان تعصر القلب وتضمن النجاح لو كتبت جيداً ولو أداها ممثلون جيدون وتوفر لها مخرج جيد.. وأعتقد أن هذه كانت أسباب نجاح «قصة حب» وهى نفسها أسباب نجاح «حبيبى دائماً»..

وفيلم حسين كمال هو دليل آخر على أن الحرفة الجيدة عندما تتعامل مع مشاعر إنسانية صادقة يمكن أن تصنع فيلماً جيداً.. فما يمكن أن يسمى القصة أو الدراما فى «حبيبى دائماً» هى مجرد فكرة قديمة مستهلكة لا تتعدى سطرين: نور الشريف الطبيب الناشىء الفقير يحب بوسى الفتاة الثرية المرحة.. التى يفضل أبوها الارستقراطى «الحكيم» أن يزوجها من رجل أعمال شاب ثرى يحملها معه إلى



حبيبى دائما - إخراج حسين كمال - ١٩٨٠

باريس حيث يفاجئها بعالم غريب مهزوز أو ضائع يصدم قيمها الشرقية المحافظة.. فينتهي الأمر بالطلاق والعودة إلى مصر.. ولكن مع مفاجأة المرض الخطير الذى يحيى قصة الحب القديمة بقدر ما يميتها.. فالطبيب الشاب يتزوج حبيبته العائدة وهو يعلم أن أيامها معدودة.. ومن أجل أن يمنحها أقصى سعادة ممكنة في هذه الأيام المعدودة.. وينتهي الحب حيث بدأ: على رمال شاطىء مهجور وبحر صاخب يسخر منا جميعاً لأنه باق ونحن زائلون!

ويقال إن هذه هى قصة الحب الوحيدة الحقيقية فى حياة عبد الحليم حافظ والتى تركت جرحاً عميقاً فى حياته.. كما يقال إن المرحوم يوسف السباعى أعاد صياغتها فى صفحتين لتكون مادة فيلم.. ولكن لحم الفيلم الأساسى ليس هو تلك القصة أو تلك.. وإنما هو السيناريو الذكى الذى صاغه رفيق الصبان ببراعة ومن مجموعة من التفاصيل والمشاعر الصغيرة التى استطاعت أن تصنع في النهاية بناء حياً له قوام وقـــادراً على صنع رواية من لا شىء تنجح فى إقناعنا بالمشـــاهدة.. ومن هنا فالسيناريو من أفضل ما كتبه رفيق الصبان حتى الآن من الناحية التكنيكية.. وبغض النظر عن قيمة الأشياء التى تقال وهل تستحق أن تقال أم لا.. فأنا شخصياً

لست مشغولاً جداً بهذا النوع من القصص عن الحب بين الأغنياء والفقراء ولست فى حاجة إلى فيلم يذكرنى بأن الموت هو نهاية كل حى لأنى أدرك هذه الحقيقة جيداً وأعيشها كل لحظة مع فقد إنسان أحبه.. ومع ذلك فإنى أرحب بأى فيلم مصرى يتناول مشاعر إنسانية ويتناولها بصدق.. ثم يتناولها أولاً وقبل كل شىء «بفن».. أى بمستوى معقول من السينما ولو على المستوى التكنيكى البحت.. وهذا ما توفر بالتأكيد فى «حبيبى دائماً».

لقد استطاع السيناريو الذكى أن يغذى الخيط الدرامى الواهى بخيوط فرعية جيدة جعلت لكل ما يدور أمامنا معنى ووظيفة.. لقد قدم لنا الظروف الاجتماعية التى تمثل خلفية قصة الحب والموت البسيطة تقديماً مقنعاً مدروساً بالفعل.. فهنا طبيب شاب فقير يواجه فتاة ارستقراطية من أصل تركى.. بحيث يصبح منطقياً فى ظروف الجشع المادى التى تسود الجميع الآن.. أن يفضل أبوها بيعها لعريس ثرى يوفر لها مسألة الفساتين والسيارات وباريس.. وعلى حساب أية مشاعر أو عواطف ليست لها قيمة فى هذا الزمان الأغبر..

واستطاع السيناريو وبذكاء أيضاً أن يقدم نقطة تحول معقولة.. حين جعل الطبيب الشاب يرفض اقتحام مغامرة الزواج من حبيبته رغم كل شىء ويعيدها إلى بيتها وطبقتها.. بحيث يصبح منطقياً أن تقبل بوسى الزواج وأن تحقد حتى على حبيبها الجبان.. ثم قدم علاقته بزميلته التى تحبه فى صمت سوسن بدر لكى تصبح علاقة موازية تثرى العلاقة الرئيسية وتسندها درامياً بين وقت وآخر.. ثم هناك بعد ذلك مجتمع باريس الضائع الذى يقدم مقابلاً مخيفاً لمجتمع تقليدى راكد ومغلق وبإدانة كاملة للمجتمعين معاً.. ثم لعب على مسألة المرض والرجاء فى «لندن كلينك» لعباً جيداً يمهد للنهاية التى رغم توقعنا جميعاً لها إلا أننا لم نمل من انتظارها.

ولكن هذا السيناريو الجيد الصنع ما كان ليحقق شيئاً – وفى هذا النوع من القصص الرومانتيكية بالذات – دون الحوار الرائع الذى كتبته كوثر هيكل.. والذى يمثل عاملاً عضوياً هاماً فى بناء الفيلم كله وركناً قوياً من أركان قوته ونجاحه.. إن الحوار فى هذا الفيلم لا يمثل هذا «الرغى» الإضافى الذى يمكن حذفه دون أن ينقص الفيلم شيئاً.. أو الحوار الذى يكتفى «بتقديم المعلومات».. وإنما هو ركيزة أساسية فى بناء خال من الأحداث بطبيعته بحيث يصبح مهما ما يقوله أبطال يدورون حول بعضهم معظم الوقت دون أن يقع شىء صارخ بحيث تجئ قيمة

«الكلمة».. والكلمة هنا بسيطة ومركزة ولكنها تحمل أكبر قدر من التعبير عن مشاعر هى داخلية وعميقة وليست زاعقة بطبيعتها..

وتتفوق كوثر هيكل إلى أقصى حد فى صياغتها للجمل القصيرة المعبرة فيما بين الوظيفة الواقعية للحوار والوظيفة الجمالية ومن خلال نماذج كهذه: «أنا بحلم بالحب.. وأنت بتحلم بالمستحيل»..

- إيه اللى أجمل من الحلم..؟
- اننا نحققه..
- اللى عرفوا الحب مش حنخاف منهم.. واللى ما عرفهوش يتعلموه مننا..

ومثل عبارة ماجدة الخطيب المرأة المتحررة فى باريس التى تواجه بوسى المرأة التي ذهبت إلى مجتمع صاخب بتراث مختلف مندهش ومصدوم:

- زى ماسبتى هدومك القديمة وانت جاية باريس.. كان لازم تسيبى أفكارك القديمة!

مثل هذه العبارات تجعلنا أمام حوار «مختلف» عما نسمعه فى السينما المصرية.. وتجعل من الحوار قيمة خاصة وهامة من قيم الفيلم وليس هذا الشىء الهلامى المزعج الذى تعودنا دائماً حتى كنقاد أن نتجاهله.. ولكن لنتذكر أيضاً أن كوثر هيكل هذه لا تعمل إلا مع حسين كمال.. ربما بسبب كسلها الشخصى وزهدها فى العمل أو فى الفلوس وربما لأنها تحترم نفسها.. ولكن إذا كان حسين كمال نفسه لا يخرج فيلماً إلا كل خمس سنوات.. فهذا معناه أن نحبس طاقاتنا الموهوبه نفسها فى إطار معزول ضيق بينما نشكو نحن من انتشار «الباعة السريحة»!

ويقودنا هذا بالضرورة إلى حسين كمال.. فهو يعود هنا إلى عالم يحبه ويعرفه جيداً.. عالم العواطف الرقيقة البسيطة واللحظات الإنسانية الصادقة.. ولذلك فهو يعود إلى أحسن مستوياته كمخرج يجيد صنعته على المستوى الحرفى.. ورغم أنه يتعامل هذه المرة مع موضوع خافت وهادئ ويعتمد على قدر كبير من الحب والحزن.. فإنه يستطيع أن يقدم عملاً حياً متدفقاً مليئاً بالحرارة.. وبحساسية ورقة بالغين فى تعامله مع الصورة بكل جمالياتها أو مع البشر فى لحظاتهم الإنسانية الصغيرة ولكن الصادقة.. وهو يستعين بمحسن نصر المصور الذى أراه فى أحسن حالاته.. وبموسيقى جمال سلامة التى تركز على «تيمة» واحدة رقيقة وحزينة بحيث يسترد مستواه الذى يبدده أحياناً فى أفلام كثيرة لا تستحق.. ثم بمونتاج رشيدة

عبد السلام الذى يحقق للفيلم إيقاعه وجوه العام المطلوب تماماً والمناسب تماماً..

وإذا كان من العبث الحديث عن نور الشريف كممثل موهوب يملك طاقة ضخمة.. فلابد من الحديث عنه هنا كمنتج يحاول فى «مغامراته» الإنتاجية القليلة أن يقدم شيئاً متميزاً وأن يوفر له كل فرص النجاح.. وزوجته بوسى تثبت هنا أنها لا تمثل لأنها زوجة المنتج وإنما لأنها ممثلة جيدة بالفعل تتقدم باستمرار.. وتنجح فى هذا الفيلم بالذات فى تخطى مرحلة «الفتاة الجميلة» لتلتقط اللحظات الصعبة وتعبر عنها جيداً.. وهناك مشهدان كافيان لتأكيد أنها ممثلة جيدة: نظرتها الغاضبة المحبطة لنور الشريف وهو يعيدها إلى أهلها.. وخروجها من «لندن كلينك» بعد أن اكتشتف حقيقة مرضها.. فهناك نظرة واحدة من ممثل تكفى لإثبات هل هو ممثل أم ترزى!

أما روح الفيلم المرحة التى منحته دفئاً وحباً فهى نعيمة وصفى الجدة التركية الظريفة.. وهو دور ثانوى يؤكد أن ممثلة عظيمة مثل نعيمة وصفى يمكن أن تمنح حياة كاملة لفيلم كامل!

مجلة «الإذاعة» - ١٩٨٠/٩/١٦

«عذاب الحب».. ذكريات.. وليس نقداً!

يعدو فيلم **«عذاب الحب»** مجرد كونه فيلماً لمخرجه.. عندما يكون مخرجه هذا هو على عبد الخالق بالتحديد.. لأنه يصبح حينئذ فيلماً لمخرج شاب ارتبط اسمه بحركة «السينما الجديدة» التى اشتهرت عام ١٩٦٨ وأثارت ضجة كبيرة إلى حد ما فى سوق السينما المصرية الراكدة حينذاك بمجموعة السينمائيين الشبان من أعضائها من خريجى المعهد أو من سواهم.. وبمجموعة الأحلام والأفكار الكبيرة التى كانوا يحملونها حينذاك والتى كانوا يحملون النوايا الطيبة على الأقل لتحقيقها وليغيروا بها المسار التقليدى للسينما المصرية فى تلك الفترة القريبة.. أو ليحفروا – على الأقل – نهيراً صغيراً متواضعاً ولكن متميزاً.. إلى جانب نهرها التجارى الواسع الراسخ..

ولست أتحدث من خارج «جماعة السينما الجديدة» وإنما من داخلها.. فأيا كان الإنتماء العضوى أو الشكلى لهذه الجماعة.. فقد كنت دائماً عضواً فيها بحكم الإنتماء الفعلى ومازلت.. وليس بمعنى العضوية بالضرورة فهى لا تعنى شيئاً فى ذاتها.. وإنما بحكم وحدة الأفكار والأحلام.. وهى أفكار وأحلام لا يجرؤ أحد منا – الذين مضوا والذين بقوا على السواء – على أن يقول إنه تخلى عنها..

ولكن السينما بالذات ليست بالأفكار ولا بالأحلام.. ولا يصح عليها المثل الشائع عن أن «الأعمال بالنيات».. ولذلك فقد انتهت جماعة «السينما الجديدة» فعلينا.. أياً كان حجم بقائها الشكلى.. وكلنا مسئولون بالتأكيد عما حدث.. ولكننا لسنا فى معرض الحديث عن قصة «السينما الجديدة» أو تحليل ظروف ظهورها واختفائها.. لأنها مرتبطة بالتأكيد بظروف وتفسيرات عامة وشاملة فى المجتمع المصرى كله منذ ٦٨ وإلى الآن..

ولكنا نتذكر «السينما الجديدة» مع كل فيلم جديد لعلى عبد الخالق.. وهذا قدره لأنه كان أول مخرج قدمته الجماعة عام ٧١ فيما أتذكر وفى أول فيلم من إخراجه



عذاب الحب - إخراج على عبد الخالق - ١٩٨٠

«أغنية على الممر» وهو أول فيلم من إنتاجها أيضاً.

وكان «أغنية على الممر» فيلماً هاماً فى تاريخ السينما المصرية الحديثة.. ليس لأنه تحفة.. ولكن لأنه كان فيلماً مرتبطاً بحركة.. وحركة هامة أيضاً فى حينها.. كان من شأنها أن تشق هذا النهير الصغير المتميز لو لم تكن قد أجهضت وبسرعة.. وأعتقد أن أيام العمل فى هذا الفيلم ثم ظروف عرضه كانت أياماً مجيدة.. بالنسبة لمجموعتنا من الشباب المتحمس على الأقل.. فقد استطاع أن يطلق فينا طاقة حماسية هائلة.. حاولنا من خلالها أن نفعل شيئاً مشابهاً لما فعلته حركات سينمائية شابة أو «جديدة» فى بعض البلاد الأخرى وكنا نقرأ عنها وتبهرنا.. وجاءت الفرصة لصنع نفس الشيء على مستوى السينما المصرية مع تجربة **«أغنية على الممر»** و**«الظلال على الجانب الآخر»** لغالب شعث الذى بدأ التحضير له فى نفس الوقت وإن تأخر إنهاؤه بحيث أصبح فيلم على عبد الخالق هو أول فيلم تنتجه جماعة السينما الجديدة ضمن محاولة للعثور على علاقات إنتاجية جديدة مختلفة عن اقتصاديات السينما المصرية التقليدية.. ومن هنا كانت «الجماعة» - أى «نحن» هى المنتجة بشكل ما.. وأذكر إننا وزعنا بحيث نتابع معاً عمليات إنتاجية وإدارية لا علاقة لنا بها

ولا نملك فيها أى خبرة حيث كان البعض يتابعون العروض والإيرادات فى سينما ديانا.. والبعض يحاولون «التسويق» من خلال بيع حفلات عرض للمؤسسات والتجمعات العامة.. بل وأذكر أن مجموعة منا وقفت توزع إعلانات الفيلم بنفسها على جمهور المعرض الصناعى فى أرض الجزيرة..

وهذه التفاصيل الصغيرة تلخص روحاً عامة سادت مجموعة من السينمائيين المصريين الشبان وهم يحاولون دعم فيلم لا يمثل نفسه أو مخرجه بقدر ما يمثل تجربة أو حركة جديدة كان مضمونها من الحماس أكبر من مضمونها من الفكر أو من الفن.. ولكنا تابعناها بأكبر قدر من الدأب والنشاط ومن خلال حركة نقدية كانت قوية أيضاً حينذاك بحيث «أزعجت» بالفعل بعض الأسماء «الكبيرة» فى السينما التقليدية!

وليس مهما أن هذا كله انتهى إلى لا شىء.. فقد كان لابد أن يحدث.. وكنا جميعاً مؤمنين بما نفعل.. ولسنا مسئولين بالتأكيد وحدنا عما انتهى إليه الأمر بعد ذلك.. فقد كان جزءاً – كما قلت – من تغيرات أكبر وأشمل فى المجتمع المصرى كله منذ ذلك الحين وحتى اليوم.. ومع عدم إغفال أو إنكار للعيوب والنواقص الذاتية للجماعة نفسها مما لا مجال هنا لتحليله..

وهى خلفية لابد من تذكرها مع كل فيلم جديد لعلى عبد الخالق لأنه أهم أعضاء هذه الجماعة وليس لأن فيلمه الأول كان خطيراً إلى هذا الحد.. وإنما لأنه كان الفيلم الذى ارتبط بهذه الحركة وفى تلك الظروف..

ومن ناحية أخرى فلن نستطيع أن نتجاهل أن ثلاثة من صانعى الفيلم الأول لجماعة السينما الجديدة مشتركون أيضاً فى فيلم **«عذاب الحب»**.. هم مخرجه نفسه على عبد الخالق ومؤلفه مصطفى محرم الذى كان كاتب سيناريو «أغنية على الممر» عن مسرحية على سالم ثم مونتيره أحمد متولى الذى مازال رئيس هذه الجماعة ومنذ بضع سنوات..

وعندما نكون أمام فيلم صنع أهم ثلاثة من أركانه: الإخراج والسيناريو والمونتاج نفس ما صنعوه من قبل فى فيلم ارتبط بحركة أو «بموجة» فإننا لابد أن نتذكر هذه الحركة..

- ومهما قيل أن «القياس مع الفارق» وإن الظروف قد تغيرت فيما بين الفيلمين على حد قولى شخصياً.. تظل هناك إمكانية المقارنة.. ليس فقط لأن البشر لا يتغيرون

بهذه السهولة.. وإنما لأن هناك حدوداً للتغيير.. بمعنى أن أحداً لا يطالب الثلاثة بأن يحملوا نفس الأفكار الكبيرة القديمة ونفس الطموحات.. ولكن ما لابد من مطالبتهم به هو الحفاظ على الأقل على مستوي فنى معقول..

ولكى أجعل كلامى أكثر وضوحاً.. فإن مخرجاً مثل حسين كمال مثلا لم يدع يوماً أنه عضو فى جماعة ما ولم يقل أبداً كلاماً كبيراً.. ومع ذلك فهو يقدم فى فيلمه **«حبيبى دائماً»** فيلماً لا يقول شيئاً على الإطلاق سوى أن شاباً أحب فتاة غنية وماتت.. ومع ذلك فهو يقدم فى هذا الفيلم مستوى فنياً معقولاً بحيث لا يمكن حتى مقارنة «عذاب الحب» به من قريب أو بعيد وعلى أى مستوى..

وواضح أننى أتكلم من وجهة نظر فنية أو تكنيكية بحتة.. إذا جاز فى السينما الكلام عن شىء اسمه «التكنيك» معزولاً عما يقوله الفيلم..

وهنا نفاجأ بأن صانعى «عذاب الحب» قدموا مستوى فنياً متردياً إلى حد لا يمكن تصديقه.. حتى لو نسينا مسألة «أغنية على الممر» والسينما الجديدة بالكامل..

والواقع أنه من السخف شغل كل هذه المساحة بالحديث عن هذا الفيلم حتى ولو من أجل متابعة ما انتهى إليه طموح ثلاثة أو أكثر من أعضاء جمعية سينمائية ما .. ولكن الواقع أيضاً أن الفيلم سىء إلى درجة تثير الغيظ.. بحيث لا يمكن أن تفقد ساعتين من وقتك فى مشاهدته ثم لا تتكلم.

وإذا كان ممكنا تلخيص قصة «حبيبى دائماً» المعروض فى نفس الوقت فى جملة واحدة رغم إنه لا يقول شيئاً على الإطلاق فإنه لا يمكن حتى تلخيص «عذاب الحب» ولا يمكن أن يرويه أحد لأحد إذا كان ممكناً رواية الأفلام!

ونحن نحس فقط من البداية للنهاية إن منتجاً ما أراد أن يبيع فيلماً للمطرب عماد عبد الحليم.. متصوراً أن عماد عبد الحليم هذا يمكن أن «يبيع» مثل عبد الحليم حافظ.. وأنا شخصياً لست أوافق كثيراً على أن هذا الشاب النحيل الغض الأهاب مطرب أصلاً.. ولكن قد يكون هذا مزاجاً شخصياً.. ولكن ما لا شك أن الجميع يوافقوننى عليه بما فيهم المخرج نفسه هو أنه ليس ممثلا بالتأكيد ولكن هناك ألغاز كثيرة فى حياتنا الفنية غير قابلة للتفسير.. ومنها مثلاً أن الأفلام السابقة لهذا المطرب فشلت فشلاً ذريعاً حتى على المستوى «الفلوسى» ومع ذلك فهناك منتجون مازالوا يصرون على إعادة تقديمه باستماتة..

وإذا كان المنتج اللبنانى يرى شيئاً خاصاً فى هذا المطرب لا نراه نحن يبرر أن

ينفق عليه فلوس.. فكيف وافق على عبد الخالق على قبوله بطلاً لفيلمه؟

وكيف جلس مصطفى محرم ليكتب سيناريو يمتد ساعتين ليكون هذا الشاب غض الأهاب محوراً له.. والمضحك إنه لا يغنى سوى أغنيتين وكأنه يكتفى بموهبته فى التمثيل.. وأمام مديحة كامل التى تريد أن تقنعنا بأنها تحبه رغم فارق السن وفارق الخبرة وفارق أى شىء آخر ثم كيف وافق أحمد متولى على أن يقضى ليالى طويلة مضنية ليصنع من هذا الشىء فيلماً طوله ساعتان؟

وكيف يمكن القول بأن العمل الحرفى أو حتى التجارى منفصل عن الأفكار والجمعيات وإن هذا شىء وذاك شىء آخر؟

إننى لا أكتب هنا تحليلاً فنياً لفيلم ما وإنما أكتب عن بعض الظواهر فى واقع السينما المصرية الراهن وما انتهت إليه كلها وليس حتى جماعة السينما الجديدة أو غيرها.. وليس هذا المخرج بالذات أو ذاك..

فنحن أمام نموذج لما يمكن أن ينتهى إليه شبان يريدون أن يعملوا بأى شكل.. وأمام ما يمكن أن يفعله رأس المال اللبنانى فى شباب السينما المصرية أو فى السينما المصرية كلها.. وهى مشكلة قديمة تحدث عنها الكثيرون.. ولكن واحداً لم يصنع شيئاً.. ويبدو أن أحداً لن يصنع!

«حب لا يرى.. الشمس» وتجارة الحزن الرابحة

عندما قدم المخرج الشاب أحمد يحيى فيلمه الأول **«العذاب امرأة»** منذ بضعة سنوات رحبنا به جميعاً.. ليس لأن الفيلم كان تحفة.. وإنما لإننا أحسسنا بأن عنصراً جديداً يدخل مجال السينما المصرية المحدود ويبدو أنه ينوى أن يكون جاداً ومعقولاً ولو فى نفس إطار الميلودراما التقليدية واللعب على عواطف المشاهدين الذين تم اللعب على عواطفهم طوال خمسين سنة بكل الأشكال الممكنة ولكن بلا ذرة تجديد واحدة.. وبلا أدنى محاولة حتى لتغيير الأشكال الجاهزة والحواديت المحفوظة..

كنا نحسن إذن أننا أمام شاب جديد ذكى يفهم اللعبة جيداً.. لأنه ابن من أبنائها.. وشرب كل أسرارها منذ طفولته.. ولكنه يمكن أن يعيد تقديمها لنا بشكل مختلف.. يكفى إنه خريج معهد السينما وتلميذ - نظرياً وعلمياً - لعدد من كبار المخرجين.. ويكفى أنه لا يحاول أن يحشر الرقصات والأغانى بلا سبب.. فحتى هذه أصبحت «معجزة» تكفى لنرحب بمخرج جديد!..

وفى فيلمه الثانى **«رحلة النسيان»** أكد أحمد يحيى جديته واحترامه لجمهوره أكثر.. ولكن فى فيلمه الثالث **«لا تبك يا حبيب العمر»** بدأت قدرته الحرفية وذكاؤه الحاد ينحرفان إلى الطريق السهل: طريق الدموع.. وأعتقد إنه عنوان فيلم مصرى قديم!. فقد بدأت الميلودراما تصبح زاعقة جداً.. وانهمرت كمية من الدم والدموع بشكل مخيف ونحن نفرق فى العلاقة المرضية بين الأب فريد شوقى الذى يحب ابنه الوحيد نور الشريف بجنون.. وحين يفقده بالموت الفاجع يغرَق الدنيا ويغرقنا جميعاً فى كمية هائلة من الحزن والبؤس.. وحقق الفيلم نجاحاً مدوياً.. فتجارة الأحزان والنكد «والهم التقيل» تجارة رابحة جداً ومضمونة الرواج مع جمهور يريد أن يحزن ويمصمص شفتيه طوال الوقت كمداً ومتفرجات يدخلن السينما ليبكين ويهمسن

طوال الوقت: «يا عينى يا ضنايا»

وواضح أن هذا نوع سهل جداً من الفن.. ولكنه رخيص جداً أحياناً.. وخصوصاً عندما يصبح وسيلة متعمدة للتأثير فى عواطف سهلة وطيبة وبسيطة ومسطحة.. و«متلككة» بصراحة على البكاء.. وإذا كان إضحاك الناس أصعب وأنبل شىء فى العالم... فإن «التنكيد عليهم» إلى حد البكاء هو أسهل شىء فى العالم.. ولكنه ليس نبيلاً ولا مطلوباً دائماً إلا إذا ارتبط بفكرة عظيمة تخرج من الحزن إلى الأمل وإلى القوة فى مواجهة العالم الصعب وتجعل المستقبل أكثر تفاؤلاً.. وليس الضحك ولا البكاء هدفاً فى ذاته إذن.. وإنما هو وسيلة إلى هدف.. وإن لم يكن هذا الهدف نبيلاً ومبرراً وصادقاً صار الفن نوعاً مبتذلاً جداً من التجارة وضمان النجاح بأى ثمن..

وهذه ليست دروساً في الأخلاق ولا مواعظ.. وإنما هى قواعد بديهية فى الفن..

وفى فيلمه الخامس.. بعد **«الأيدى القذرة»** الذى كان مجرد نكتة سخيفة تكررت فى الفترة الأخيرة كثيراً جداً من محمود ياسين الذى يشبه محمود ياسين – يعود أحمد يحيى إلى الفكرة الأبوية التى أصبحت موضة ذكية هذه الأيام وركوبا للموجة.. أى فكرة علاقة الحب والاحترام المبالغ فيه إلى حد «الهبل» بين الأب وابنه.. و«الهبل» أو «العبط» فى هذه العلاقة كما يعرضها فيلم **«حب لا يرى الشمس»** نابع من التعبير السطحى الساذج عن الحب والاحترام.. فحب الابن لأبيه واحترام الأبوة هو شعور راق وناضج وأعمق بكثير من هذه الطاعة العمياء وتقبيل الأيدى ليل نهار.. والأبوة ليست هذه السيطرة الفاشية المتسلطة من الأب فريد شوقى على ابنه محمود عبد العزيز إلى حد السيطرة على كل تفاصيل حياته وحبه وزواجه وإنجابه وتنظيم مواعيد بياته مع الزوجة الأولى أو الثانية.. فهذه هى الديكتاتورية المطلقة التى ليس لها علاقة بالحب أو الأبوة.. والعلاقة التى يقبل فيها الابن الطبيب الشاب يد أبيه الإقطاعى تاجر المواشى كل خمس دقائق هى علاقة مريضة ومرفوضة ولا دخل لها بالاحترام ولا بالعلاقات الأسرية.. فضلاً عن أنها علاقة كاذبة ومفتعلة افتعالاً رخيصاً من أجل تملق مشاعر الآباء.. كل أنواع الآباء.. وهذه العائلة فى المريخ قطعاً وليست فى القاهرة ولا حتى فى بركة السبع.. لإنه لم يعد متصوراً وسط «التقدم» أو «التفكك» الذى ساد العلاقات الاجتماعية أن يكون مازال هناك ابن يقبل يد أبيه ليل نهار بهذا الافتعال تعبيراً عن الاحترام.. فالاحترام له صور كثيرة أكثر عمقاً وصدقاً..

والأب الإقطاعى الثرى البالغ القسوة والشراسة يحزنه جداً أن ابنه طبيب

الأطفال الشاب لم ينجب طفلا لأن زوجته - صفية العمرى - عاقر.. شوف المفارقة.. طبيب الأطفال ولا ينجب.. والأب حزين جداً لأن اسم عائلته سينقرض.. قال يعنى عائلة نابليون بونابرت.. ورغم معارضة الابن الشاب وزوجته العاقر فالأب يقنعهما أو يفرض عليهما - لا ندرى كيف - أغرب فكرة فى المجتمع المصرى.. وهى أن يتزوج الابن فتاة أخرى فقيرة لمجرد أن تنجب طفلاً ثم يطلقها مقابل الفلوس..

والابن يعارض ثم يرضخ حبا فى أبيه وتلبية لحلمه بحفيد.. وعلاقة الابن بأبيه غامضة.. فهو يعارضه دائماً ثم يستسلم.. يتمرد ثم يبكى.. يرفع صوته أحياناً فيرزعه أبوه بالقلم فيعتذر وينفذ كل أوامره.. والقرارت الخطيرة كالزواج والطلاق والحب والكراهية والإنجاب تتم فى هذا الفيلم بسهولة شديدة.. كنوع من الهزار.. والأخطر من ذلك أن موقف الفيلم نفسه من ذلك كله أشد غموضاً.. فنحن لا نعرف مع من هو ضد من.. هل هو يدعو ويؤيد هذا النوع من العلاقة الذليلة بين الأب والابن أم هو ضدها.. هل يدين الأب القاسى المتوحش الذى يتلاعب بمستقبل ابنه الطبيب المثقف ويتحكم حتى فى عواطفه أم إنه يدين الابن الذليل التعس نفسه.. هل يدعونا لتقبيل أيدى آباءنا عمال على بطال أم يحذرنا من ذلك؟

صحيح إن الموقف النهائى للفيلم لابد أن يدين الأب.. حينما نرى الطفل الذى تمت زراعته فى الأنابيب البشرية يموت فى النهاية.. ولكن ماذا لو كان الطفل قد عاش!.. هل كانت كل الأطراف تعيش فى سعادة؟ وتنتصر فكرة الأب الشرس؟.. ثم ما هى الضرورة الدرامية أو حتى الاجتماعية لقتل طفل وليد بلا سبب ولا حتى تمهيد مقنع إلا أن تكون الرغبة السادية فى تعذيب الجمهور وإسالة أكبر قدر من دموعه قد بلغت بالمخرج الشاب حد قتل طفل صغير وليد ودفنه فى مشهد مفزع رهيب تتعالى فيه الموسيقى والغناء الحزين وسط المقابر ومع صراخ أمه الذى يشيب له الولدان ؟ هل هى شطارة ؟

أبداً.. أنها ليست شطارة على الإطلاق.. لأن الفكرة منقولة بحذافيرها من الفيلم الأمريكى **«صانعة الأطفال»** الذى عرض فى القاهرة منذ بضع سنوات وأخرجه جيمس بريدجز ومثلت فيه بربارا هيرشى دور نجلاء فتحى.. ومع ذلك مكتوب على الشاشة: «قصة محمود أبو زيد» بجرأة شديدة وبلا أية إشارة إلى المصدر.. والفكرة ليست عبقرية رغم ذلك وإنما هى فكرة سخيفة جداً ومستبعدة جداً فى أى مجتمع فى العالم.. وقد رأيناها بحذافيرها أيضاً منذ شهور قليلة فى مهرجان كان فى

الفيلم المجرى «الوريثتان» الذى أخرجته مارتا ميزاروش ومثلت فيه إيزابيل هوبير دور نجلاء فتحى ومثلت ليلى مونورى دور صفية العمرى.. ولكن المخرجة المجرية استخدمت هذه الفكرة العبيطة لتقول أشياء أخرى أهم بكثير من وجهة نظرها كمخرجة يهودية.. ونحن إذا تصورنا احتمال «استئجار» زوجة مؤقتة لوضع طفل تسلمه لامرأة عاقر فى مجتمع مثل أمريكا أو المجر فنحن لا نتصور أبداً حدوث هذا فى مصر.. ولكن ها هم المخرجون الشبان يختارون من كل القصص التى يمكن أن تحدث فى عالمنا أغرب هذه القصص على الإطلاق وأكثرها ندرة..

والجديد هنا أن أحمد يحيى يكتب أيضاً السيناريو والحوار.. وهذا من حق أى مخرج.. ولكنه لم يلجأ فقط إلى الأسلوب التقليدى فى رواية «حدوتة» وبلا أى تجديد أو ابتكار.. وإنما استخدم أيضاً الوسائل البدائية الساذجة فى رواية هذه الحدوتة.. كان يقدم فى مشهد مونتاج متوازى لقطة لنجلاء فتحى وهى تكلم نفسها فى «مونولوج داخلى» لتشرح لنا ما تفكر فيه.. ثم لقطة لفريد شوقى وهو يصنع نفس الشىء – وهكذا لكى نفهم نحن – ثم يركز على الرموز والكنايات المباشرة بشكل فج لكى يشرح لنا المعانى التى يريدها بعبارات الحوار.. فالأب الثرى تاجر المواشى يعتبر ابنه مجرد حيوان لابد أن ينجب. فنسمع كلمات مبتذلة أكثر من مرة مثل «الوعاء» وهى أكثرها تهذيباً.. والابن المحروم من الأطفال لابد أن يكون طبيب أطفال والأب ينظر فى أسى إلى صور الأطفال فى عيادة ابنه.. وأحد الفلاحين يقول إن «كلبة سعادة البيه» أنجبت وأنها نهشت يده لأنه حاول أخذ أحد مواليدها تلميحاً إلى أن الأم المستأجرة نجلاء فتحى ستصنع نفس الشىء.. وهكذا تكنيك سيناريو بدائى جداً ومباشر يفترض السذاجة فى المتفرج..

ولا أعتقد أن هناك مجالاً للحديث عن الإخراج.. فهو أقل أفلام أحمد يحيى مستوى. وهو يحصر نفسه بين أربع شخصيات بالعدد وفى ديكورات مغلقة ومعزولة عن أى مجتمع خارجى حى وبأقل الوسائل مجهوداً وأسرعها.. وطبيعى ألا يجد المصور الجيد سمير فرج فرصة لصنع شىء بالإضاءة أو اللون.. بينما يعود جمال سلامة وفى أفلام أحمد يحيى بالذات إلى نفس الموسيقى الميلودرامية الزاعقة الكثيرة جداً والتى تملأ الفيلم كله بالنواح.

وإذا كان من الصعب أن نحاسب فريد شوقى ونجلاء فتحى على فيلم لا يعطيهما فرصة للتعبير الحقيقى وفى أدوار مسطحة وخالية من العمق أو الصدق.. فلابد أن

نشير إلى أن محمود عبد العزيز يتقدم ويرسخ قدمه بسرعة واستمرار.. بينما كانت صفية العمرى هى مفاجأة الفيلم الحقيقية.. فهى تؤدى أصعب الشخصيات الأربع ببراعة وإن لم يخدمها المكياج وزوايا التصوير.. وهى لم تعد هنا مجرد البنت الحلوة ذات الشعر الأصفر.. وهى الشيء الوحيد الذى يستحق المشاهدة فى فيلم تخرج منه بإحساس قاهر بالنكد والرغبة فى البكاء على أول رصيف!

مجلة «الإذاعة» - ١٩٨٠/١٠/٤

«ولايزال التحقيق مستمراً» المستوى تحسن

فى **«مع سبق الإصرار»** قدم أشرف فهمى فيلماً جيداً على المستوى الحرفى وعلى مستوى المعالجة لصراع بين رجلين حول أبوة طفلة.. ومن خلال مباراة فى الأداء بين نور الشريف ومحمود ياسين ليس مهما من كسبها بقدر ما كسبنا نحن أشياء كثيرة معقولة ومقبولة جعلتنا نتذكر مرة أخرى أشرف فهمى المخرج الجيد الذى بدأ بداية جيدة فى **«ليل وقضبان»** وفقد طريقه بعض الوقت فى بحر السينما التجارية.. ثم عاد ليجد نفسه كلما وجد موضوعاً جيداً..

ويبدو أن هذا المخرج الشاب – الذى لم يعد شاباً تماماً في الواقع! – ينوى أن يدخل مرحلة جديدة فى عمله السينمائى أكثر حرصاً وجدية.. وهي مسألة يجب الإلتفات إليها وتشجيعها كلما عثرنا على «حالة» مماثلة.. فالمخرجون الشبان لم يعودوا يعملون الآن فى حماية القطاع العام بحيث يستطيعون أن يبدأوا بداية جادة كهذه التي أتيحت لأشرف فهمي نفسه.. وأصبح عليهم أن يقدموا تنازلات مستمرة.. بل وأن يجدوا أنفسهم امتداداً للمدارس القديمة فى الميلودراما أو الإبهار الشكلى الفارغ ولكن ربما بأشكال أكثر جدة وشباباً من أفلام اساتذتهم وإن ظلت الأفكار واحدة والنتائج واحدة.. وربما أسوأ.

ولقد قمت شخصياً بمهاجمة أشرف فهمى أكثر من مرة على أكثر من فيلم ردىء.. أو على الأقل ليس هو الفيلم الذى تنتظره من المخرجين الشبان اللذين ملأنا بهم الدنيا ضجة ذات يوم ودخلنا من أجلهم ألف معركة.. ولإننى كنت أعتبر أشرف فهمى دائماً مختلفاً وكنا نتصور أن فى يد هذا الجيل أن يصنع شيئاً من أجل سينما مصرية أفضل.. ولأننى كنت أعرف – من ناحية ثالثة – أن أشرف فهمى مخرج جيد من حيث الأدوات السينمائية التى يملكها والتى كان يبددها كثيراً فى أشياء لا تستحق..



ولايزال التحقيق مستمرا - إخراج أشرف فهمى ١٩٨٠

ولكن من حق أشرف فهمى الآن أن نقول إنه يبدأ بداية جديدة.. وإنه فيما يبدو يدخل مرحلة أكثر مسئولية.. وأن القضية بالنسبة له أصبحت الآن هى العثور على الموضوع الجيد أو على الأقل «المحترم» أو «الجاد» وبأقل التنازلات الممكنة.. وهنا وعلى الفور نتذكر دور مصطفى محرم ككاتب سيناريو ثم دور بشير الديك ككاتب حوار.. وهو الثلاثى الذى بدأ يرتبط ببعض الأفلام الجادة فى الفترة الأخيرة.. وفى محاولة للعثور على صيغة ما تجمع بين الجدية واحترام النفس والفن والمشاهد معاً.. وبين عنصر الجذب الجماهيرى الذى لا غنى عنه فى أى فيلم..

وفى **«ولا يزال التحقيق مستمراً»** يتجاوز هذا الثلاثى ما قدمه فى «مع سبق الإصرار» ويخطو خطوة أفضل.. فبينما كانت القضية فى فيلمهم السابق قضية شخصية مغلقة حول أبوة طفلة ما.. تتسع الدائرة قليلاً فى فيلمهم الأخير لتضع شخصياته المحدودة فى إطار ظروف اجتماعية شاملة..

والواقعة التي يستند إليها فيلم «ولايزال التحقيق مستمراً» هى واقعة حقيقية، فى جانب من جوانبها.. هزت المجتمع والصحافة منذ سنوات بعيدة حول سيدة اسمها كلير بباوى كانت نجمة من نجوم المجتمع القديم وانتهت بجريمة مدوية وقعت فى

إيطاليا فيما أتذكر.. ثم صاغها إحسان عبد القدوس صياغة قصصية.. ولكن ما رأيناه فى فيلم أشرف فهمى ومصطفى محرم وبشير الديك هو شيء أكثر صدقاً وقرباً من الواقع المصري الحالى أياً كانت الخيوط التى تربطه بقصة كلير بباوى التى لم تعد تعنينا فى شيء..

وصحيح أن الفيلم يدور فى نفس الإطار التقليدى للزوج والزوجة والعشيق وهو إطار مستهلك فى كل أشكال الفن فى كل البلاد وفى كل العصور.. ولكن المفارقة الغريبة هذه المرة إنه بدلا من أن تتفق الزوجة والعشيق ضد الزوج يحدث العكس - فتتفق الزوجة مع الزوج ضد العشيق.. ليس نتيجة صحوة أخلاقية جعلتها تتوب أو تندم .. وأنما لإحساسها بأنها طعنت فى عواطفها طعنة دامية لابد أن تثأر لها.. وبشكل درامى استطاع مصطفى محرم أن يرسمه جيداً وأن يبرر كل علاقاته ودوافعه وتحولاته.. وأن يكسبه فى نفس الوقت طابعاً مصرياً حقيقياً ومقنعاً من تفاصيل حياتنا اليومية الحالية..

فالزوجة نبيلة عبيد سيدة طموح شرهة إلي المال بحيث لا تقنع بما يوفره لها زوجها المدرس الشريف محمود ياسين الذى يرفض أى وسيلة أخرى من وسائل «الرزق يحب الخفية» السائدة الآن.. وإن كان الفيلم قد بالغ قليلاً فى مثالية هذا المدرس الذى يرفض حتى الدروس الخصوصية.. وقليل منها يصلح المعدة بلاشك وليس مرفوضاً إلى هذا الحد.. وبعد رحلة فاشلة إلى بلد عربى يعود الزوج ليسمع تقريعاً متواصلاً من زوجته سليطة اللسان على «خيبته الناقعة» كرجل بين الرجال كما تتصورهم هى.. وكما يجسده فى نظرها محمود عبد العزيز زميل الدراسة للزوج والذى كان تلميذاً فاشلاً ولكنه سافر إلى أوربا ليعمل أى شيء وليعود رجل أعمال ناجحاً من النوع الرائج أيضاً هذه الأيام دون أن نعرف كيف ولماذا.. ومن أين؟

وهنا يبدأ الصراع الحتمى والوحشى بين قيم الثراء السهل المتاح فى «البيزنس» وقيم الشرف والقناعة التى مازالت راسخة لحسن الحظ عند المصريين الحقيقيين والأصلاء.. وهو صراع لابد أن ينتهى بالسقوط.. سقوط بعض القيم الزائفة التى كانت تحمل بذور سقوطها مقدماً.. وبقاء القيم القوية النظيفة أياً كانت ضغوط الحصار.. وبعد علاقة خاطئة بين الزوجة والصديق يتركها ليتزوج من أخت صديقه ليلى حمادة لا لسبب إلا لأنها أكثر شباباً وملاءمة لمظهره الاجتماعى وفى ثورة

غضب جامح لكرامتها تكشف الزوجة لزوجها عن السر بنفسها.. وتدبر له خطة لقتل العشيق ثأراً له ولها معاً.. ولكن الزوج يتخلص من الاثنين معاً دون أن يخسر الكثير!.

ونحن نحس أن الحبكة البوليسية المحكمة ليست هى الموضوع.. ولا العلاقة الثلاثية المستهلكة.. وإنما الأرضية الاجتماعية الصادقة التي وضع هذا كله فوقها فأنقذت كل المسائل وجعلت ما يدور أمامنا له علاقة بنا.. وعلاقة قوية أيضاً.. إن شخصية جريئة وواقعية مثل شخصية توفيق الدقن قد تكون شخصية فرعية ولكنها تضيف الكثير لأنها تلخص الكثير.. فهو نموذج لأخلاقيات كاملة شرسة لا تتورع عن الكسب بأى سبيل وعن تشويه الجميع وإرهاب كل من يخرج عن إرادتها لأن المنطق المعكوس سمح لها بأن تملك هى تقييم الآخرين وسحقهم وفقاً لمصالحها الخاصة..

وهذا السيناريو الجيد والحوار الجيد يتوفر له مخرج جيد يوظف فيه أشرف فهمى كل شىء فى مكانه الصحيح وبلا أى تزييف أو تنازل أو بهرجة: موسيقى جمال سلامة وتصوير عصام فريد ومونتاج عبد العزيز فخرى.. وبينما يصل محمود ياسين إلى إحدى قممه فى تجسيد شخصية المدرس الشريف المغلوب على أمره. ويقدم محمود عبد العزيز وجهاً آخر من وجوه الأداء القوى السهل بلا افتعال غير وجوهه السلبية السابقة.. تفاجئنا نبيلة عبيد بأفضل أدوارها حتى الآن على الإطلاق.. وتلعب باقتدار شخصية صعبة مركبة بكل توتراتها وانفعالاتها وتحمل فيلماً كاملاً على كتفيها دون أن تقع!

مجلة «الإذاعة» – ١٩٨٠/١١/٨.

وردة الباطنية من نوع مختلف

وسينما «الباذنجان» تعيش طويلاً

وبعيداً عن أية محاولة للمقارنة.. يعرض فى القاهرة فيلم آخر شاءت الصدفة العجيبة أن يكون اسم بطلته «وردة» أيضاً وإن كان الفيلم نفسه عن الباذنجان.. ورغم ذلك - وربما بسبب ذلك - وبينما ذبلت «الوردة» الحقيقية من أول أسبوع - بل ومن أول يوم - فإن الباذنجان عاش كالعادة أسابيع عديدة فى سوق عرض الأفلام وسيعيش أسابيع كثيرة جداً كما هو واضح وربما حقق أيضاً أكبر إيرادات فى تاريخ السينما.

وقد يكون عجيباً أن أكتب عن فيلم **«الباطنية»** - ظاهرة سينما ٨٠ والأعوام القادمة بإذن الله - الآن فقط وبعد كل هذه الأسابيع.. ولن يصدق أحد بالطبع إننى لم أشاهده إلا فى الأسبوع الماضى بعد أن حاولت كثيراً مجرد الاقتراب من دار السينما التى تعرضه فأعادتنى على الفور حشود الخلق التى تسد عين الشمس والتى لا يمكن أن ترى من خلالها فيلماً.. فمازال الناقد المصرى غير محترم إلى حد أنه لا يستطيع أن يشاهد فيلماً فى ظروف محترمة أو حتى إنسانية.

ولكن كثيراً من الأصدقاء والقراء كانوا قد اتهمونى بالفعل بالتهرب من الكتابة عن هذا الفيلم خوفاً من بطلته ومخرجه وكل منهما على حدة قادر على إثارة رعب أى ناقد بكل الوسائل الممكنة.. فما بالك إذا اجتمع الاثنان معاً فى فيلم واحد!

وهذه حقائق أصبحت معروفة فى الوسط السينمائى والنقدى وقد لا يصدقها أحد.. ورغم كل ما يحمله الفيلم من أشياء مثيرة للغضب فلعلنا لاحظنا جميعاً أن

أحداً لم يتحدث عنه من النقاد.. وأن الزملاء الذين تحدثوا عنه ربما ندموا كثيراً بعد ذلك.. ولولا أن الأستاذ إبراهيم سعده رئيس تحرير أخبار اليوم هاجمه بعنف أكثر من مرة فربما لم يكن أحد ليتحرك ويشكل لجنة برئاسة الشاعر الكبير صلاح عبد الصبور لمشاهدة الفيلم بعد عرضه بعدة أسابيع - وفقط بعد أن كتب إبراهيم سعده - لتعيد النظر فيه ولتبيح عرضه بالكامل وكما هو.. وقد كانت مشكلة اللجنة هى أنها لجنة إدارية تضم اسماء احترمها جدا لكن ليس فى مجال النقد السينمائى بالتأكيد.. وأنا مثلاً لا أصدق أن الشاعر الكبير الرقيق شديد الحساسية صلاح عبد الصبور أجاز هذا الفيلم لأنه لم يجد فيه شيئاً أردأ مما تقدمه الأفلام المصرية عادة.. فسمح بعرضه كما هو وبدون حذف «كادر» واحد..

فليس صحيحاً أولاً أن الفيلم لا يقدم مزيداً على ما تقدمه الأفلام المصرية الأخرى.. وهذا هو ما سأحاول التدليل عليه فى هذا المقال.. ثم ليس هذا ثانياً بالمقياس الصحيح لتقييم الأفلام ولحساب تأثيرها على الناس.. لأن معناه أننا نسلم بأنه إذا كانت الأفلام المصرية تقدم أشياء سيئة فلا بأس بفيلم آخر سيء زيادة!

ولكن «الباطنية» كان فيلماً محظوظاً من كل الوجوه على أى حال.. واستطاع بمهارة أن يجتاز كل الموانع التى حاولت أن تعترض طريقه المكتسح.. باستثناء أن حملة إبراهيم سعدة الشجاعة استطاعت أن «تلحقه» فى اللحظة الأخيرة فتمنع سفره إلى ما سمى بأسبوع الأفلام المصرية فى أمريكا.. وإن كانت بطلته ومخرجه قد سافرا رغم ذلك..

وقبل أن أشاهد «الباطنية» سألت المستشار سامى الزقزوق مدير الرقابة عن سر الضجة التى أثارها من اليوم الأول فقال لى إنه شكل أكثر من لجنة من الرقباء لمشاهدته فوافقت عليه كل اللجان وأجازه كل الرقباء ومع شديد الانبهار.. وأشهد أن سامى الزقزوق طلب منى أن أشاهد الفيلم وأكتب له ملاحظاتى ليستشهد بها - وهذه ميزة فى مدير الرقابة الشاب وتعاونه الجاد مع النقاد - ولكنى اعتذرت له بعجزى عن مشاهدة الفيلم إلا لو دبر لى سيارة نصف مجنزرة أشق بها الزحام..

وقد لا تكون هناك مناسبة لأن أذكر أن سينما أوبرا كانت تحت الإصلاح قبل عرض الفيلم، وإنه قد تم اصلاحها بسرعة وخصيصاً لكى يكون فيلم الافتتاح هو «الباطنية» وبعد عودة السينما للقطاع العام ورغم طابور الأفلام التي يقال إنها فى العلب منذ سنوات تنتظر دورها فى العرض..

وقد لا تكون هناك مناسبة أيضاً لأن أقول أن مصطفى محرم كاتب سيناريو الفيلم حرص على أن يؤكد لى أن الفيلم المعروض لا علاقة له بالسيناريو الذى كتبه.. وإن إسماعيل ولى الدين مؤلف القصة الأصلية حرص على أن يرسل لى نسخة من روايته فى مظروف ظناً منه إننى لم أقرأها منذ نشرها لأول مرة.. كما حرص على أن يؤكد لى أنه حضر حفل الافتتاح البهيج الذى أحيته مزيكة حسب الله فيما أعتقد وخرج بعد نصف ساعة من بداية الفيلم ليمشى فى الشوارع يدخن السجائر ويكلم نفسه!

وكل هذه الحكايات لا علاقة لها بالطبع بالفيلم نفسه وإنما هى مكملة للظروف الغريبة التى عرض خلالها الفيلم.. ويصبح المهم الآن هو الحديث عن الفيلم نفسه وكما هو معروض على الشاشة..

أرجو إلا يدهش البعض حين أقول إن فيلم «الباطنية» فيه أشياء كثيرة جيدة.. ولكن فيه أشياء أكثر سيئة.. وقد تكون كل الأفلام الدنيا كذلك ولكن مشكلة «الباطنية» أن الأشياء السيئة كانت سيئة جداً ومبتذلة إلى حد أن أفسدت حتى الأشياء الجيدة.. وبمعنى آخر أكثر بساطة.. فأنت تحس أن الأشياء الجيدة صنعت لمجرد الكسب التجارى بأسرع الطرق وأسهلها وأكثرها إثارة بحيث أفقدت الفيلم فرصته ليصبح عملاً فنياً يحمل معانى أخلاقية لا شك فيها وبحيث ضاع عنصر «حسن النية» أو ما يسمونه «شرف المقصد» فأصبحنا أمام فيلم تجارى أولاً وأخيراً ومبتذل أيضاً.. وبحيث خرجنا فى النهاية نتحسر على الأشياء الجيدة التى ضاعت أو تم تشويهها.. ونتصور أن هذا الفيلم لو كان قد صنعه ناس آخرون غير هؤلاء الذين صنعوه بالفعل كان يمكن أن يكون فيلماً جيداً.. وهذا أخطر ما يتعرض له فيلم فى العالم!

ومن الأشياء الجيدة فى «الباطنية» هو أنه أول فيلم يتعرض لما يحدث فى هذا الحى الذى سمعنا وقرأنا كثيراً إنه مركز المخدرات فى القاهرة ووكر كبار التجار الذين تحولوا إلى وحوش وأساطير غير قابلة للهزيمة رغم حملات البوليس المتوالية..

ومن الأشياء الجيدة أيضاً أنه يتعرض لهذا الموضوع الخصب والهام هذا بجرأة شديدة.. فيقدم كبار التجار «المعلمين» وعلاقات الصراع الوحشى بينهم لتحقيق أكبر ربح ممكن من خلال تسميم أكبر عدد ممكن من المدمنين الذين هم الفقراء والبسطاء الذين لا يملكون قوت يومهم.. وقد نجح حسام الدين مصطفى إلى حد كبير فى هذه

الأجزاء بالذات التي قدم فيها قاع الحى وطوابير المدمنين المسحوقين أمام بائع المخدرات الذى ينصب الميزان و«البضاعة» علناً وعلى قارعة الطريق.. والنماذج مختارة بعناية شديدة والصور الاجتماعية والعائلية جيدة حقاً.. وحسام مصطفى فى أحسن حالاته كمخرج فى مشاهد الشارع بالتحديد.

والسيناريو - أياً كان كاتبه - يعرض ببراعة صراع العائلات الكبيرة التى تحتكر تهريب المخدرات وتوزيعها وبقوة خرافية وإجرام يبدو أقوى من الإمساك به.. ثم محاولات هذه العائلات لتصفية بعضها تصفية دموية وإلى حد قتل الأطفال بالرشاشات.. وفى الفيلم لقطة قوية جداً وشديدة الذكاء للشخص المجهول الذى يساوم المعلم الكبير فريد شوقى على رفع «النسبة» مهدداً بمزيد من الحملات ومؤكداً فى نفس الوقت أنه «مجرد واسطة خير».. ثم هناك ملاحظة ذكية جداً لتحول التاجر التائب إلى تجارة السيارات.. ثم إلى إصرار فريد شوقى على عقد قران ابنه فى نادى الشرطة..

ومن الأشياء الجيدة التى لا يمكن إغفالها مستوى التمثيل عموماً فى حدود الأدوار - أو الأنماط - المرسومة من فريد شوقى إلى محمد المنيرى مروراً بمحمود ياسين الذى يلعب شخصية أخرى مختلفة وبنجاح يؤكد إتساع مساحة موهبته.. وأحمد زكى الذى يأخذ أول فرصة حقيقية له فى السينما «ويسرق الكاميرا» فى الجزء الذى لعب فيه دور الأبلة والذى لا يفسده إلا أن حسام مصطفى تذكر فجأة إنه حسام مصطفى فجعل أحمد زكى يلعب كاراتيه فجأة.. وبالتصوير البطىء أيضاً مثل أفلام هونج كونج!

أما فاروق الفيشاوى فهو يولد فى هذا الفيلم ممثلاً قوياً حقيقياً يملك الوجه المميز والقدرة على التعبير والحضور المؤثر وسط حشد من الكبار..

ولكن ماذا بعد؟

قدم الفيلم تجارة المخدرات وحى الباطنية نفسه كجزيرة معزولة عن كل ما حولها.. لم يحاول تفسير ظاهرة إدمان المخدرات نفسها أو تحليل أسبابها باستثناء أن المدمنين ناس فقراء ينفقون على «الكيف» قوت عيالهم.. فأصبحت الظاهرة الإجرامية - التجار والمدمنون معاً - معلقة فى الفراغ وكأنها تحدث بالصدفة.. والسبب أن السيناريو حصر نفسه فقط فى شخصياته وعرض قصصهم الخاصة ولم يخرج من الحى - أو ديكور الحى - أبداً. ولا أحد يطالب الفيلم بتقديم «بحث

اجتماعى» عن ظاهرة المخدرات وهى من أهم مشاكل مصر.. ولكنى فى نفس الوقت لا أستطيع أن أصفق لعرض الظاهرة بنفس منطق أفلام العصابات.. فلدينا مجموعة من التجار والمهربين نحس أنهم مجرمون بالصدفة وصراعاتهم خاصة جداً تحركها وردة الغازية ومحاولات ثأرها لإبنها المخطوف.. فالقصة فى النهاية هى أن السيدة وردة ضحك عليها ابن أحد تجار المخدرات، ثم خطف ابنها، فأرادت أن تنتقم.. وليست هذه مشكلة المخدرات فى مصر وليست هذه حتى «الباطنية»..

رغم ما قلناه عن جودة اختيار نماذج ضحايا المخدرات.. فقد قدمهم الفيلم فى نفس إطار الفيلم التجارى الرخيص.. وهو الإطار الغنائي الراقص المرح.. ومن خلال راقصة مغنية تثيرهم باستمرار بملابسها المكشوفة وتأوهاتها.. ولكن الكباريه التقليدى تحول هنا إلى غرزة غريبة التكوين.. وأصبح المدمنون المسحوقون ناسا ظرفاء يضحكون باستمرار ويتبادلون النكت ويقضون لحظات «أنس وفرفشة» ممتعة بل ومغرية بتقليدها.. وهكذا تحولت مأساة المخدرات فى مصر بمنطق حسام الدين مصطفى إلى مسألة ظريفة جداً ولمجرد أن نادية الجندى تريد أن ترقص وتغنى تسخر من الحشاشين الظرفاء وتعظهم فى نفس الوقت لتصبح مصلحة اجتماعية.

إذا كانت الأعمال بالنيات.. فإن النية الوحيدة الواضحة هنا هى صنع فيلم تجارى لا يترك شيئاً يمكن أن يعجب الناس إلا ويقدمه لهم وفى وجبة شديدة الدسم لساعتين ونصف ساعة.. ولذلك فهو يأخذ عن **«الأب الروحى»** خطوطه الرئيسية فى صراع العائلات وأبنائها وفريد شوقى هنا هو مارلون براندو.. ثم هو فيلم هندى يقدم الغناء والرقص والبكاء والإغراء والميلودراما والكوميديا والكارتيه وكافة شيء يعجب الناس.

يلعب الحوار دوراً أساسياً فى نجاح الفيلم بالنسبة لنوع المشاهد الذى يمكن أن يقبل على هذا النوع من الأفلام.. فهو حوار ملىء باصطلاحات «المعلمة» وعبارات السوق مثل: «ميت فل وخمسميت ورد عليك.. العملية فى السليم والباقى عند الجهزان.. شد وطلع من مناخيرك.. أحبك واستقبل.. مساء الفتاكة.. أكبر معلم فى كار الأنفاس.. ماكانش انعذر ولا خرطوه للوز.. مساء الانتيكة دقى يا مزيكة.. ايه النظام؟.. نظام ألف ألف بعد الشر»..فضلاً عن اصطلاحات «التكريس» و«التخميس» و«اشكمنى» و«احلف لى بالتى» و«سلم لى ع البذنجان» التى أدخلها الفيلم إلى«تراث» السينما المصرية بكل دلالاتها ورموزها الواضحة وبحيث يصبح الفيلم

بداية لمرحلة جديدة يمكن أن نسميها «سينما الباذنجان».. ولا أدرى كيف لم تجد الرقابة فى هذه الاصطلاحات شيئاً يزعجها..

وفى الفيلم مشهد كامل ملئ بالسوقية والقبح والابتذال لا أدرى كيف لم يستفز أحداً.. هو مشهد أغنية نادية الجندى فى الغرزة الذى تقول كلماته بالضبط: «غاب القط.. ألعب يا فار.. هات الماشة وهات النار.. انت تدلع واحنا نولع.. دبنا فى حبك ليل ونهار.. خذ نفسك يا بن الناس.. شد الجوزة باخلاص.. نفسك مقطوع والا انت.. ما انتش قد الأنفاس.. يجعلها ليلة مملكة يا جميل.. قسم يا جميل.. جوزة من الهند ومركب عليها غاب.. ومدندشة بالدهب.. ومجمعة الأحباب». إلى آخر كلمات الغرز و«الدخانيق» السفلية التى حولها الفيلم إلى كلمات علنية بالحركة والصورة والألوان. ومع ذلك لم تزعج أحداً ولم يجد فيها أحد شيئاً أكثر مما تقدمه الأفلام الأخرى.. وتقديرى الشخصى أن هذا المشهد أكثر المشاهد ابتذالاً وقبحاً فى تاريخ السينما المصرية ولم يكن حذفه يؤثر كثيراً أو قليلاً فى دراما الفيلم..

عقدة سعاد حسنى فى **«زوزو»** لا يمكن أن تفرض علينا نحن المشاهدين الغلابة أن تقرر كل ممثلة أن ترقص وتغنى.. وأن نحتمل نحن.. وندفع الثمن أيضاً من جيوبنا؟

مجلة «الإذاعة» - ١٩٨٠/١٢/٦

من «ليالى القاهرة السينمائية»: «العرافة»

وسط اهتمام خاص وضجة كبيرة إلى حد ما.. منح فيلم **«العرافة»** أولوية العرض التجارى كتعويض عن مقاطعته فى الدول العربية التى ترتبت على مقاطعة بطله عمر خورشيد.. ثم اختير كفيلم الافتتاح لـ «ليالى القاهرة السينمائية» التى أقيمت فى الأسبوع الماضى.. والتى عرض خلالها عدد من الأفلام المصرية الجديدة.

وبغض النظر عن الضرورة الخاصة لهذا الفيلم فإن مناقشته على المستوي الفنى تثير عدة تساؤلات هامة: أولها: عن معنى اختيار اسم «العرافة» نفسه عنواناً للفيلم وعن ضرورته.. وثانيها عن حكمة اختيار فترة ما سمى «بمراكز القوى» وغياب القانون لتقديمها مرة أخرى فى السينما..

وثالثها: عن معنى اختيار ضابط بوليس بطلاً ومقاوماً لمراكز القوى.

وعند تلخيص موضوع الفيلم تلخيصاً سريعاً ستتضح بالضرورة أهمية هذه التساؤلات..

إن مجدى الفيومى (عمر خورشيد) يعود إلى قريته فى الفيوم بعد أن تخرج لتوه ملازماً فى البوليس فيفخر به أبوه الفيومى باشا - هكذا يطلق عليه أهل القرية - (محمود المليجى) الذى نفهم أنه كان لواء بالجيش وأحد الذين اشتركوا فى ثورة يوليو.. وبعد اعتزاله الخدمة أصبح عضواً فى مجلس الأمة من الذين يقدمون الاستجوابات المزعجة للسلطة - يشير الفيلم بوضوح إلى أنه يقع بعد هزيمة ٦٧- ولكن أحد جوانب شخصية اللواء الفيومى باشا إنه ثرى كبير يملك أرضاً يستأجرها منه الفلاحون كما ورد على لسان بعض شخصيات الفيلم.. وهو من تلك الشخصيات التي تعودت السينما المصرية على أن تقدمها لنموذج «الثرى الشريف» وتكون هذه إشارات هامة فقط لتحديد تكوين بطلنا ضابط البوليس الشاب نفسه.

عند عودة الضابط مجدى إلى القاهرة لاستلام عمله لأول مرة يلتقى فى محطة القطار بالمغامرة التى تصبح بعد ذلك محوراً للفيلم كله.. الطالبة الجامعية الحسناء سامية أبو السعود (مديحة كامل) مقيدة بالأغلال إلى يد جندى بوليس يرحلها من بلد إلى بلد للكشف عن سوابقها فى أقسام البوليس فيما شرحته لنا هى بتعبير «الصينية»،.. وهى شخصية جريئة متمردة مشاغبة تجذب انتباه الضابط الشاب فيتعرف عليها ويضمنها عند الجندى ليفك قيدها ويقدم لها الشاى والسجاير والسندوتشات، كما يصحبها معه إلى الدرجة الأولى بالقطار، حيث تروى له – ولنا – قصتها من خلال مشاهد (فلاش باك) سريعة نفهم منها أنها طالبة بكلية الطب تزعمت الطلبة المحتجين على هزيمة ٦٧، والمطالبين بالكشف عن المسئولين عنها ومحاكمتهم.. وهو ما عرف «بأحداث الطلبة» التى بدأت عام ٦٨ والسنوات التالية.. وسجنت سامية أبو السعود مثل آلاف غيرها من الطلبة ولكنها كانت الوحيدة التى أفرج عنها لأغرب سبب ممكن تصديقه فى مثل تلك الظروف التي نعرفها جميعاً لأنها جزء من التاريخ الحقيقى بل الواقع القريب جداً بحيث عايشناه كلنا وشاركنا فيه.. وهو أن أمها التى لا تخلو من بقايا حسن قديم ذهبت إلى رجل البوليس المهم جداً والذى يهيمن على عمليات القمع هذه والذى نفهم بالضرورة أنه وزير الداخلية لا أقل.. والذى تنطق ملامحه وبالأداء الرائع للممثل الذى لعب الدور وهو جميل راتب الذى يتفوق كثيراً فى مثل هذه الأدوار حتى يصبح جزءاً منها أو تصبح هى جزءاً منه.. والذى يوحى حتى اسمه المجرد (الكفراوى) بالقسوة والتحجر والخلو من أى عاطفة.. ذهبت الأم إلي هذا الوحش الخطير فبكت أمامه تسترحمه أن يعفو عن ابنتها الطائشة.. فاستجاب الرجل «الإنسان» واستثناها هى بالذات من الحبس وأفرج عنها.. ولكى يضفى الفيلم مزيداً من القبح والحقارة لا على تلك الشخصية وحدها وإنما على كل المرحلة التي يقصدها.. فإنه يجعل الرجل المخيف يساوم الأم على دفع الثمن فى علاقة ما ينشئها معها.. لا نفهم إذا كانت علاقة كاملة كما يحتم المنطق أم علاقة غير محددة مثل كل العلاقات المشابهة فى أفلامنا التى لا تحسم شيئاً.. فتجعل الضابط الكبير يصطحب الأم معه فى حفلاته وحيث نراه يوصلها بعربته إلى منزلها بعد إحدى السهرات كأى (جنتلمان) مهذب لا ندرى حجم الثمن الذى تقاضاه.. وإن كنا نجزم بشرف السيدة ونصدقها وهى تقسم بهذا الشرف الذى لم تفرط فيه.. ولكى تبقى المسائل رومانسية كالعادة لا نستطيع أن نقطع فيها

بحقارة هذا الرجل أو نبله وعطفه الفياض.. وبشرف هذه السيدة أو متاجرتها بأى شىء مقابل حرية ابنتها.. ثم بوحشية تلك المرحلة التي يذكرنا الفيلم ببشاعتها أم بإنسانيتها ورفقها وتفهمها لعاطفة الأمومة!

وعندما تكتمل (الفلاشات) التي تحكى فيها الفتاة الطالبة الجامعية قصتها.. تكون الصورة قد اكتملت أمام ضابط البوليس الشاب فى بداية حياته العملية عن نوع المجتمع الذى سيواجهه من موقع السلطة هذه المرة.. ولكى يزرع فيه السيناريو بذور التردد بين واجبه المهنى كأحد رجال هذه السلطة وأيديها الباطشة وبين حسه «الوطنى» والإنسانى كرافض لهذا النوع من القمع وفقدان الحرية فى التعبير.. ولكن عندما تهرب منه الفتاة كما لابد أن نتوقع يستيقظ فيه ضابط البوليس ويصمم على ضرورة العثور عليها وتسليمها بأى ثمن..

وبعد مغامرة مضحكة يفقد فيها الضابط أى أثر للسجينة الهاربة ثم يعود فى اللقطة التالية مباشرة فيعثر عليها كما يحدث فى حواديت الأطفال أو العاب «عسكر وحرامية».. نجدهما معاً بالقرب من كوخ أحد الصيادين فيما يشبه البرارى.. وهنا يفقد سير الأحداث أى منطق درامى أو عقلى.. فأى سجين سياسى لا تتاح له فرصة الهرب ويبددها بهذه البساطة إلا إذا كان طفلاً يلهو..

ومن ناحية أخرى فلو أن السجينة هربت بالفعل لانتهى الفيلم بعد «البكرة» الثانية وحتى بعد أن ضبط الضابط سجينته قرب كوخ الصياد فإن ثعباناً سينمائياً هائلاً يلدغه فى ساقه فتتجدد فرصة الهرب.. ولكن لأن الثعبان سينمائى كما قلنا ويعرف دوره جيداً فى تطوير الأحداث.. فإن لدغته تؤدى إلى أن تنشغل السجينة بإنقاذ الضابط بامتصاص دمه المسموم وعلاج جرحه ثم إيوائه بعد ذلك فى كوخ الصياد ورعايته حتى يشفى.. تمهيداً لقصة الحب التى تصبح محور الفيلم الرئيسى بعد ذلك وبحيث تصبح كل الأحداث السابقة واللاحقة بما فيها من ظلال سياسية هى مجرد خلفية مختلفة هذه المرة ولكن لنفس قصة الحب ومثل كل الأفلام الأخرى.. ويكون الفيلم قد ألمح إلي هذا الحب على أى حال من البداية (بالاستظراف) المفاجئ بين الضابط والسجينة الحسناء.. والذى دعمته بلاشك السندوتشات وعلبة السجائر وكوب الشاى!

وتتكرر محاولة الهرب مرة أخرى لتتكرر العودة أيضاً ولأسباب لا نعرفها بالضبط سوى أن الشخصيتين المتناقضتين اللتين تمثلان طرفى المطاردة أو (القط والفأر)

وقعا فى الحب وهى فكرة شائعة فى السينما وليست مستبعدة ويمكن أن يستخلص منها الفيلم الجيد دراما جيدة ويحدث الإنقلاب فى دوافع شخصية الضابط لتسليم السجينة بحيث يقرر أن يحيمها بنفسه بل وأن يقوم بتهريبها وهو انقلاب قدمه السيناريو بشكل منطقى.. وهو يصعد الأحداث الفرعية بشكل منطقى ومقنع أيضاً.. فوالد الضابط الشاب هو ضابط جيش سابق ممن اشتركوا فى ثورة يوليو على حد ما سمعنا فى إحدى جمل الحوار على لسانه.. وهو الآن عضو مجلس أمة كما قلنا ومن الذين يسببون «إزعاجاً» بمناقشاتهم واستجواباتهم فى المجلس.. وخوفه على مستقبل ابنه يجعله يرضخ لشروط الكفراوى بسحب الاستجواب.. وهذا خط سياسى جيد فى بناء الفيلم.. الذى يركز أيضاً على علاقة الكفراوى بمعاونيه الذين ينفذون أوامره وهم يرتجفون خوفاً منه.. والواقع أن شخصية الكفراوى بكل الجو المحيط بها هى أفضل شخصيات الفيلم رسماً وتوظيفاً وأداء..

ولكن الفيلم يغرق نفسه بعد ذلك فى علاقة الحب بين الضابط والسجينة الهاربة.. بعد أن يقدم مزيداً من التفاصيل عن عمليات القمع السياسى وكبت حرية التعبير ولكن بشكل عابر لا يحلل الظاهرة ولا المرحلة نفسها وإن كان لا يسقط فى إغراء مهاجمة ما سمى بمراكز القوى وهو ما تشير به موجة من الأفلام التجارية الرخيصة إلى عهد عبد الناصر وتهاجمه هجوماً ضارياً ولا أخلاقياً أحياناً لا يستند حتى إلى الفهم السياسى السليم لتلك المرحلة ولا ينطلق من مبدأ المعارضة الشريفة وإنما من مبدأ «المعارضة من أجل البيع» ونقد كل ما هو ماض فقط لمجرد إنه أصبح ماضياً ولا يخشى منه..

الفيلم فى الواقع لا يسقط فى هذه الموجة التى انتشرت فى كثير من الأفلام السطحية الرخيصة والمنافقة.. بل أن أفضل ما فيه إنه يثير وبوعى لا يمكن تجاهله قضية الحرية مطلقة ومجردة.. وحق الناس فى التعبير وفى المعارضة دون أن تقمعهم السلطة.. بل أن السلطة هنا كما يرمز لها ويلخصها الكفراوى هى نظام وليست فرداً مرتبطاً بمرحلة أو بعهد خاص.. وهذا ما يشير إليه الفيلم بوضوح بحيث تصبح علاقاته الفردية جزءاً من إطار عام.. أو واقعاً تحت ضغوط هذا الإطار العام.. وهذا أفضل ما فى الفيلم فى الواقع وما تقتضى الموضوعية الإشادة به.. وإن كان هذا لا يعفيه من مناقشة الصياغة الدرامية على المستوى الفنى البحت.

فليس منطقياً مثلاً أن تحدث كل محاولات الهروب أو التهريب التي رأيناها فى

الفيلم بهذه السهولة المضحكة والتى كانت قمتها تهريب الضابط للسجينة المريضة من المستشفى إذا كان النظام صارماً ومتيقظاً بالشكل الذى قدمه به الفيلم نفسه..

وليس منطقياً أن يقدم ضابط شرطة على المغامرة بوظيفته ومستقبله كله بهذه الثقة والجرأة المتسرعة لمجرد أنه وقع فى حب سجينة سياسية واقتنع بكلامها.

والتحولات الهامة فى حياة الإنسان العادى - فضلاً عن ضابط بوليس - لا تحدث بهذه السرعة.. وإنما نتيجة تراكمات وصراعات عميقة متأنية أشد تعقيداً..

ويقودنا هذا إلى سؤال هام: لماذا ضابط بوليس بالذات؟.. صحيح أن ضابط البوليس الشاب هو مجرد شاب حديث التخرج ولم يتم تلويثه بعد.. بمعنى أنه لا يكون مستبعداً أن تكون له اهتماماته الوطنية والسياسية البريئة مثل من هم فى نفس سنه مثلاً من طلبة أو خريجى الجامعة الذين كانوا قاعدة الهبات السياسية الغاضبة فى مصر بعد هزيمة ٦٧.. وهناك ضباط بوليس شرفاء بالتأكيد كانت لهم مواقفهم الرافضة لما كان يحدث ولاستخدامهم أدوات قمع ضد أشياء هم أنفسهم مقتنعون بها.. ولكن فى فيلم سينمائى يتم صياغته طبق تخطيط واختيار حر - أو مفروض أنه حر - يصبح اختيار ضابط بوليس لإضفاء هذه الهالات البطولية عليه مثيراً للتساؤل. صحيح أن هذا الاختيار بالذات يمنح كاتب السيناريو فرصة جيدة لاستخدام الصراع بين الواجب والعاطفة عند ضابط البوليس استخداما درامياً جيداً.. بل يصبح هذا الصراع نفسه محوراً أساسياً للفيلم.. ولكن يظل التساؤل قائماً: لماذا من بين كل شرائح الشباب المنخرطين فى الحركة السياسية الصاخبة بعد الهزيمة نختار ضابط بوليس بالذات وليس طبيبا أو محامياً أو حتى طالباً عادياً.. لا سيما إذا كان هذا الضابط قد «تورط» فى السياسة ولم «ينخرط» فيها بالضبط وبناء على دافع شخصى عاطفى مجرد وليس بناء على اقتناع بأى قضية؟

ثم أليس القول بأن ضابط بوليس كان واجبه القبض على سجينة سياسية هاربة ولكنه بدلاً من ذلك هربها وتزوجها ووقف فى وجه السلطة التى يمثلها من أجلها.. أليس فيه كشفاً عن الجوانب الإنسانية «الظريفة» فى هذه السلطة وإشارة إلى أن بعض أفرادها يمكن أن يحبوا ويفهموا ويتعاطفوا رغم الموقع الذى وضعتهم فيه ظروفهم ضد أى حب أو فهم أو تعاطف؟

نحن لسنا ضد صنع فيلم عن ضابط بوليس شهم ونبيل.. فهذا واقع من السخف إنكاره.. بل إنه على العكس يعطى مادة درامية رائعة.. ولكن المسألة هى مسألة

اختيار فى الأساس.. وفهم سياسى أولاً لوظيفة الفيلم وتوقيته.. أى أنها مسألة أولويات..

ولكن ما لابد من رفضه هو النهاية البوليسية الهزيلة وغير المنطقية.. حين يختبئ الضابط والسجينة التي تزوجها فى قصر فخم المفروض أنه فى منطقة مهجورة على شاطىء بعيد.. ولكن منطق الفيلم المصرى التقليدى يصر على أن يجعله نفس القصر التقليدى فى كل الأفلام ورغم عدم مناسبة ظروف البطلين لهذه الفخامة.. ودون أن يفسر لنا الفيلم الحلول المادية التى توصلا إليها بعد إفلاسهما.. ولكى تكون النهاية الفاجعة بعد ذلك غير منطقية ولا ضرورية.. فالبوليس يحاصر المكان بعشرات الجنود المدججين بالسلاح وكأنها حملة روميل لغزو الصحراء.. ثم طلقات الرصاص الهزيلة جداً والتى تقتل كل الناس ما عدا البطل - ربما لأنه رجل بوليس - ولكى تموت مديحة كامل ويونس شلبى بلا أى مبرر.. ثم لكى يحمل عمر خورشيد حبيبته الميتة وسط حلقة مضحكة من الجنود لكى يشتمهم..!

ويثور تساؤل أساسى آخر لا يمكن نسيانه: لماذا «العرافة»؟.. إن العرافة هى سيدة عجوز قرأت «البخت» للضابط الشاب فى بداية الفيلم وتنبأت له بأن أمامه بحراً من الدم.. ثم تحقق كل هذا بالفعل.. فهل يريد الفيلم أن يهاجم الظلم والقمع السياسى ويدافع عن حق الناس فى التعبير عن آرائهم دون أن يبطش بهم.. هل يريد أن يدافع أيضاً عن العرافات وأن ينصحنا بسماع كلامهن..؟ وماذا لو سارت أحداث الفيلم بدون مسألة العرافة هذه نهائياً وبدون هذا العنوان؟

أما عن المستوى الفنى للفيلم فهو نفس المستوى التقليدى الذى لم يعد يوحى بالجديد للحديث عنه.. وعاطف سالم هنا ليس فى أحسن حالاته كمخرج إلا من حيث اختيار موضوع جيد.. ولكن أضعف مناطق الفيلم تنفيذاً هى النهاية بلاشك.. وإذا كنا قد تحدثنا بما يكفى عن السيناريو فنحن نشهد لعبد الحى أديب ببداية اهتمامه باختيار موضوعات جادة جديدة فى مجموعة أفلامه الأخيرة..

وإن كنا نعيب عليه فى بعض هذه الأفلام ميلة إلى النهاية الفاجعة ولو بلا ضرورة.. فهى نهايات أقرب إلى المذابح.. وهو مسئول عن المونتاج فى هذا الفيلم بالتحديد عن مناطق «الهبوط» فى الإيقاع فى بعض الأحيان.. ولكن مالابد من الإشادة به فى هذا الفيلم هو التمثيل.. فعاطف سالم من أكثر مخرجينا مقدرة على إدارة الممثل.. وهو هنا يجعل حتى من عمر خورشيد ممثلاً مقبولاً جداً فى حدود

دوره.. ولاشك أنه حقق تقدماً كبيراً فى قدرته على الأداء.. كما كانت مديحة كامل فى أحسن حالاتها فى دور ملىء بالتحولات والتعبيرات ولكنها كانت أكثر إقناعاً فى النصف الأول من دورها كطالبة مطاردة سياسياً.. ويكشف يونس شلبى عن مفاجأة وهو يتحول من قدرته الفذة على الإضحاك من لا شىء إلى تعبيره الجيد تماماً عن الطالب الجبان ولكن الراغب فى المشاركة إلى حد دفع الثمن الفادح وهو حياته نفسها.. وتتفوق مديحة يسرى إلى أقصى حد مطلوب منها فى التعبير عن دور الأم بحيث تعكس خبرة طويلة طيعة لم تذهب عبثاً..

أما جميل راتب فقد كان ممتازاً بحيث لم أصبر حتى يحين الحديث عن التمثيل.. وهو فى كل دور جديد يكشف عن ممثل حقاً وراسخ نحس دائماً أنه لم يعط بعد كل ما يملك!

أفلام ١٩٨١

«الشريدة» .. مشكلة الجهل عندما يملك النقود !

بعد **«فتوات بولاق»** نعود مرة أخرى إلى مشكلة نجيب محفوظ فى السينما .. أو علاقة نجيب محفوظ بالافلام التى تؤخذ من قصصه وتحمل اسمه من باب ضمان الرواج الجماهيرى – وهى ظاهرة جيدة جدا على أى حال.. أن يصبح اسم أديب كبير فى حجم نجيب محفوظ وقيمته اسما فى الشباك – ولكن لأعترف هذه المرة بأننى لم اقرأ قصة **«الشريدة»** التى اخذ منها هذا الفيلم ولا أدرى أين تقع فى ادب نجيب محفوظ.. ولكننى وجدت نفسى أمام فيلم آخر جيد لأشرف فهمى..

واحيانا يصبح من الأفضل أن تنسى الأصل الأدبى للفيلم.. لتتعامل معه كفيلم سينمائى مستقل أيا كان مصدره ولتناقش نفسك: هل اقنعك أم لم يقنعك.. وهذه حالة فيلم «الشريدة» الذى كان تناوله لمشكلته كافيا فى ذاته لكى يشدك إلى شئ جديد لمتابعته.. وبحيث لا يصبح مهما مدى قربه أو بعده من نجيب محفوظ... فالقصة ليست فى كل الحالات من الأشياء التى ينزعج الانسان عن مدى فهمها لأديب كبير وقربها أو بعدها عنه.. وهى ليست من أعماله الكبيرة أو الهامة كما هو واضح ..

ولكن أحيانا أخرى يصبح واجبا أن نرجع إلى الأصل لنرى كيف تم تناوله.. حين تكون رؤية الكاتب وتناوله للعالم هى محور العمل كله... وبحيث تصبح عملية تجريده من محتواه الحقيقى وتحويلة إلى مجموعة «خناقات» غلطة لا داعى لذكر اسم الرجل أثناء ارتكابها.. كما هو الحال فى فيلم «الفتوات» ..

و **«الشريدة»** هو الفيلم الثالث بعد **«مع سبق الاصرار»** و **«ولا يزال التحقيق مستمراً»** الذى يؤكد الخط البيانى الصاعد للمخرج أشرف فهمى.. وأن لم يكن فى نفس قوتهما.. وقد يبدو هذا متناقضا.. اذ كيف يكون الخط البيانى لأى مخرج صاعدا اذا كان فيلمه الأخير أقل قوة من فيلميه السابقين!.. ولكن تقديرى

الشخصى أن «الشريدة» يؤكد هو الأخر من حيث جدية تناولة أن أشرف فهمى دخل مرحلة جديدة فعلا ومختلفة عن مرحلة **«شوق»** و **«بص شوف سكر بتعمل ايه»** وأشياء أخرى نسيتها قطعا لفرط سخافتها.. بينما ينقذ هذا المخرج الشاب نفسه ويصحو فجأة ليتأمل أعماله وينقدها قبل أن ينقدها له أحد ليقرر أن يغير المسار وأن يبحث عن أشياء جادة.. وفى هذا المجال لا يختلف «الشريدة» عن الفيلمين السابقين ولا يعتبر تراجعا عنهما وانما خطوة إلى الأمام ايضا.. من حيث علاقة الموضوع بحياتنا الحقيقية من ناحية.. ثم من حيث تقدم مستوى أشرف فهمى التكنيكى وجديته من ناحية أخرى.. وليؤكد مرة أخرى صحة الافتراض الذى ذكرناه أكثر من مرة.. وهو أن مشكلة السينما المصرية الأساسية هى الموضوعات التى لها علاقة بحياتنا.. وبالتالى فهى مشكلة سيناريو.. فلو وجد السيناريو الجيد.. فلدينا اكثر من مخرج جيد فى انتظاره ..

ومشكلة «الشريدة» فقط هى أنه يبدو وكأنما يتناول قصة فردية.. وأن تعميق هذه القصة وربطها بالظروف العامة.. لا يجعل أحداثها – فى الظاهر – تتجاوز أبطالها..

ولكن من الظلم أن نقول هذا ونمشى.. فظاهرة الرجل الغنى الذى تزوج فتاة جميلة بفلوسه اصبحت ظاهرة عامة ايضا فى السنوات الاخيرة كما فى السنوات السابقة.. وتكتسب قصة هذا الفيلم – ايا كانت علاقتها بقصة نجيب محفوظ – أهميتها من انها تجعل هذا الرجل الغنى جاهلا أيضاً.. ثم تضعه فى مواجهة زوجة متعلمة اشتراها بفلوسه.. ومن هنا تنبع الدراما.. ولكنها لا تظل دراما سينمائية بالمعنى الذى يكفى لجذب الجمهور واسالة دموعه اذا لزم الامر.. ولكنها دراما يمكن أن نصدق أنها تحدث الآن وفى حياتنا ونتيجة لظروف اجتماعية واقتصادية حقيقية..

إن المقاول الثرى الجاهل محمود ياسين يتعرف بالفتاة الجميلة الفقيرة نجلاء فتحى فى ظروف ما.. وصحيح أنه رجل جلف فظ سوقى يفهم العالم من خلال كمية النقود التى يستطيع أن يشترى بها الزوجة الجميلة بنفس البساطة التى يشترى بها الحديد المسلح.. ولكن هذا الجهل وهذه الفظاظة لا يمثلان أيه مشكلة لدى أهل العروس الحسناء الذين يجدون فى هذا الزوج القادر فرصة حياتهم الوحيدة للخروج إلى السطح وليأخذوا فرصتهم الأولى والأخيرة فى حياة حقيقية ..

ولا يهم بعد ذلك مشاعر العروس الحسناء نفسها.. ولا مدى حبها أو كراهيتها لهذا الرجل الذى اشتراها.. ولا حجم السعادة أو الشقاء الذى يمكن أن تستمتع به..

فالأبنة هنا هى مجرد سلعة مثل قنطار اسمنت.. والتاجر الثرى هو الوحيد القادر على الشراء.. ثم هو المهرب الوحيد إلى حياة أفضل.. فما هى المشكلة ؟

ولأن فى حياتنا الحالية عمارات كثيرة ضخمة تطلع كل يوم رغم ازمة الإسكان.. فلابد أن هناك مقاولين كثيرين يملكون الملايين ولا يهم بعد ذلك كيف ولا من أين.. وكما حدث فى الفيلم الهام جدا **«انتبهوا ايها السادة»** فان وباء الفلوس يكتسح كل الحواجز والقيم ويشترى كل شىء وتنهار فى مواجهته أى مقاومة.. واذا كان محمود ياسين نفسه فى «انتبهوا» قد واجه مقاومة ضارية من أستاذ الجامعة حسين فهمى وانتصر عليه.. فما بالك اذا لم تواجهه فى «الشريدة» أى مقاومة ؟

ومن هنا علاقة «الشريدة» بما يحدث يوميا وفى الواقع وبما لا يستطيع أحد أن يجادل حوله.. ولكن ما أضافه «الشريدة» وبتركيز خاص هو أن هذا المقاول الجاهل هو الذى ارسل عروسه الحسناء إلى الجامعة لتتعلم ولتصبح محامية مشهورة وناجحة.. ويبدأ الصراع بين الشخصيتين من هذه النقطة.. العلم فى مواجهة الجهل.. وما يسمى «تحضرا» فى مواجهة الغلظة والجلافة وهنا يوقعنا الفيلم فى الحيرة ..

فنحن نقتنع جدا – ولكن مؤقتا – بقضية الزوجة المتعلمة وهى تحتمل تصرفات الزوج الفظة وشديدة السوقية.. إلى حد أن نتعاطف معها وهى تجهض نفسها رغبة فى التخلص من طفل يوثق علاقتها أكثر بهذا الزوج.. فعلاقة كهذه محكومة بعدم التكافؤ العقلى أو الثقافى محكومة فى نفس الوقت بالفشل والتوقف.. ولا داعى لطفل يطيل من عمر علاقة مجهضة من الأصل ..

ولكننا سرعان ما نغير رأينا ونتعاطف مع الزوج الجاهل شيئا فشيئا.. ومع اكتشافنا المستمر لجوهره الطيب.. فهو أنسان صادق جدا مع نفسه أولا وتلقائى ويتصرف ببساطة وحسب تكوينه الاخلاقى والثقافى الفطرى.. ويكفى أنه لم يدع شيئاً ولم يخدع أحداً.. ثم أننا نعرف أنه ولى نعمة هذه السيدة.. وهو الذى مكنها بفلوسه من أكمال تعليمها حتى أصبحت محامية ناجحة.. فلماذا بررت لنفسها أن تستفيد من امكانياته حتى تصعد ولكى تكتشف بعد ذلك أنها تزوجت جلفا؟.. ثم نحن نقتنع تماما مع الزوج بحجم الجريمة التى ارتكبتها باجهاض نفسها فحرمت هذا الرجل الطيب من حقه فى أن يكون أبا.. وقتلت – على حد تعبيره هو البسيط – طفلا لا ذنب له فى كون أبيه جلفا.. بل أن القضية الأخطر التى ينجح الفيلم فى

اقناعنا بها.. هى ما ذنب هذا «الجلف» نفسه اذا كان قد قد صنع ثروته فى ظروف عامة تسمح بصنع الثروة لأمثاله وبنفس هذا الأسلوب دون أن تكترث كثيرا بنوع الشهادة التى يحملها.. اذا كان يحمل أى شهادة اصلا؟.. اليست هذه هى القيمة الوحيدة السائدة ؟

ولأننا نقتنع طول الوقت بأنه كان هناك طرف مخلص وصادق فى حبه وإلى حد الضياع والبكاء فهو الزوج الجاهل وليست الزوجة المتعلمة المرعبة.. فنحن نتعاطف مع هذا الزوج حتى وهو يقدم – فى قمة أحساسه بالمهانة – على هذا السلوك الجرئ «البلدى» حين يحضر لها غانية فى عقر دارها ليضربها بها.. بل أننا نتعاطف حتى مع هذه الغانية حين يشرح لنا الفيلم مشهداً بعد الاخر ظروف تحولها إلى هذا النوع من الحياة ما دامت لم تجد وسيلة للبقاء على السطح هى الاخرى غير هذه.. ولان السيناريو رسم شخصية الغانية باجادة واقناع كافيين ولم يجعلها مجرد الغانية التى تظهر فى الأفلام لمجرد مقتضيات الشباك .

ونحن نكتشف من خلال هذا الفيلم الجيد أشياء كثيرة.. أننا نفقد سعادتنا عندما نقبل أن يشترينا أحد.. وليس من حقنا بعد ذلك أن نشكو.. أن من انفق على تعليمى هو بالقطع أفضل منى ومن شهادتى ومن نجاحى وليس من حقى أن اعايره بشىء.. أن الحب ليس فى البيوت المغلقة على زواج رسمى لأنه أعمق وأثمن من ذلك بكثير.. أن الغانية توجد دائما لأن هناك زوجا تعسا وزوجة لم تحاول بما يكفى أن تحتفظ به فى البيت.. أن الغانية ليست مجرد سيدة مستهترة وإنما هى وظيفة اجتماعية تنجح احيانا فى علاج مشاكل وعيوب العلاقات الصحيحة.. إن الحب والفهم والحنان هى مسائل نسبية تكون صحيحة فى مكانها الصحيح وليس مكانها الرسمى.. وفى مشهد ذكى جدا وبليغ الدلالة يتوجه الطبيب إلى نبيلة عبيد ليخبرها عن خطورة حال الزوج المريض محمود ياسين.. فتشير له إلى نجلاء فتحى قائلة: المدام.. فالزوجة الحقيقية هى من يموت الزوج على فراشها ..

ولكن مشكلة الفيلم بهذا الشكل هى أنه تعاطف نهائياً وبشكل مطلق مع الجهل ضد العلم.. وجعل المقاول الجاهل الفظ ملاكا فى مواجهة محامية قاسية وشريرة أو عديمة الفهم على الاقل.. وكأن الجهل هو سر مزايا الزوج.. والعلم هو سبب كل شرور الزوجة..

ولا أدرى كيف طرح الفيلم قضية بهذه المقارنة الخاطئة من الألف إلى الياء..

والتى يمكن أن تؤدى - لدى الجمهور العادى على الأقل - إلى مفاهيم خطيرة تقنعهم بالا يعلموا بناتهم حتى لا يصبحن قاسيات ومتكبرات مثل نجلاء فتحى فى الفيلم.. وأن يقنعوا أولادهم بالا يذهبوا إلى الجامعة ما دام ممكنا أن يصبحوا «مليونيرات بطرابيش» مثل محمود ياسين ..

ولا يمكن أن يكون نجيب محفوظ وأحمد صالح وأشرف فهمى قد قصدوا هذا المعنى.. ولكن هذه هى القيمة التى تصل إلى الناس من فيلمهم.. ولا أدرى خطأ من هذا.. وتكون الكارثة مضاعفة اذا لم يكون خطأ.. ويكون هذا المعنى المقصود والمتعمد من هذا الفيلم !.

ان «المعلم» الجاهل الذى هو الضحية الوحيدة فى الفيلم الذى يشير بوضوح إلى أن المجرم الحقيقى والوحيد أيضا هو التعليم.. فكلنا نخرج بانطباع أنه لو لم يكن نبيلا وشهما وخيرا بحيث ينفق على تعليمها حتى تصبح محامية ناجحة لما أحست بالاحتقار الشديد الذى يتحول فى بعض الاحيان إلى الجريمة الكاملة.. وبدلا من أن يطرح الفيلم قضيته على أساس المواجهة بين أسلوبين فى السلوك: سلوك الزوجة المتحضرة وهو السلوك الوحيد الواجب أيا كان أصلها الاجتماعى.. وسلوك الزوج الجلف الذى يبصق فلوسه فى وجوه الجميع كما يبصق «قشور اللب» والذى يسكر طول الوقت.. فانه يضعنا فى مقارنة خاطئة بين الجهل والعلم حاسما القضية تماما لحساب الجهل وضد العلم وكأنه السبب الوحيد فى كل هذه الشرور.. وبدلا من دفعنا إلى الاشمئزاز من سلوك الزوج يغرينا بالاعجاب به والاشفاق عليه.. خاصة عندما يجعله - بلا أى ضرورة درامية - مريضا بالكلى ويموت أمام أعيننا فى مشهد فاجع وبعيداً عن بيته.. وبعد أن أدركت زوجته المجرمة طول الوقت قيمته بل وتفجر حبها له فجأة كالينبوع بلا أى مناسبة أو نقطة تحول منطقية.. ولمجردان هناك قصة موازية لزوجة أخرى انتشلها زوجها هى وعائلتها من فقرها وعلمها أيضا فكان جزاؤه أن قتلته عندما ضبطها مع عشيقها.. وهذه الزوجة القاتلة هى محامية أيضاً تعمل فى مكتب الزوجة التى قتلت زوجها ولكن بلا مسدسات.. وهى صدفة غريبة بلا شك أن تحدث قصتان متطابقتان تماما فى مكتب محامية واحدة.. ولكن هل هى صدفة أيضا أن يكون كل المتعلمين فى هذا الفيلم أشرارا وقتلة إلى هذا الحد !..

ولكن رغم هذه الثغرات فان السيناريو جيد الحبكة والتسلسل إلى حد كبير.. وهو أفضل ما كتبة أحمد صالح حتى الان.. والحوار سلس ولاذاع ومطابق للشخصيات

ويلعب دوراً كبيراً فى التشويق.. خاصة فى المشاهد التى تجمع بين محمود ياسين ونبيلة عبيد وهى «أظرف» المشاهد وأكثرها تقبلا من الجمهور.. وأشرف فهمى يواصل نضجه التكنيكى حينما يستخدم الأسلوب المناسب للموضوع المناسب ويتأكد أسلوبه رسوخا وعقلا.. وأن كان ليس ضروريا ولا مقدسات على الاطلاق أن يقدم فى كل فيلم هذا المشهد الازلى للحفلة الماجنة فى بيت ماجن وحيث مجموعة من «البهوات» والسيدات يعقدون صفقات مشروعة.. فلقد أصبح هذا المشهد مستهلكا وممجوجا فى كل الأفلام التى تريد أن تنتقد ما يحدث فى هذه الشرائح من المجتمع.. وحتى لو كان الهدف هو اتاحة الفرصة لرقصة هنا أو هناك.. ويجب أن يطمئن أشرف فهمى إلى أن موضوعاته أصبحت «أنضج» من ذلك.. وانه لم يعد يصح التنازل عن شىء من أجل «شباك» وهمى !.

المصور عصام فريد والمونتير عبد العزيز فخرى يتقدمان كثيراً أيضاً فى أفلام أشرف فهمى.. وإن كان الايقاع يهبط قليلا فى منتصف الفيلم حيث تتجمد الأحداث وتتحول إلى ما يشبه الاذاعة.. وهى مسئولية يشترك فيها السيناريو والإخراج بالطبع.. وكنت أحب أن اقول شيئاً طيباً عن موسيقى جمال سلامة الذى أومن بأنه مؤلف موسيقى موهبته أكبر مما يستهلكها فى افلامه الكثيرة وإلى حد التكرار ..

أما الشىء الطيب الذى لا بد أن يقال فهو عن التمثيل.. وحيث يبدو محمود ياسين فى قمة تمكنه من ادواته فى التعبير وفى شخصية مختلفة تماما يقدم فيها وجها جديدا حقا بملابسه وتسريحة شعره وادائه للحوار وتعبيراته السوقية... مما يؤكد أن هذا الممثل لم يصل عبثا.. وانه أصبح متملكا تماما لأسرار حرفة التمثيل يتقلب بها من دور إلى دور بعيدا عن النمط الواحد وبشكل يدعو إلى التقدير حقا.. وعلى نفس المستوى تقف نبيلة عبيد التى تصبح فى أحسن حالاتها مع أشرف فهمى بالذات.. وبعد دورها الجيد فى «ولا يزال التحقيق مستمراً» لا تتراجع بل تتقدم خطوة أكثر.. وربما لم تكن طبيعة الشخصية التى لعبتها نجلاء فتحى فى صالحها.. ليس لأنها شخصية مكروهة.. وأنما لأنها بالغت أحيانا فى جمودها حتى أحسسنا أنها فى غير مكانها !

مجلة «الإذاعة» ١٤ / ٢ / ١٩٨١

الرحمة يا ناس !.. فالسينما حظوظ.. حقاً

لا أعتقد أن كثيرين «أخذوا بالهم» من هذا الفيلم أو أحسوا به سوى جمهور دور العرض الشعبية الذين يذهبون إلى كل الأفلام من باب الصدفة أو الفرجة على أى صور متحركة ملونة وحواديت ظريفة.. فالفيلم يعرض فى الواقع عرضاً «سرياً» بسبب فقر الإنتاج المدقع فيما يبدو الذى لم يسمح بأية ضجة دعائية.. ثم هو من ناحية أخرى فيلم لا يلفت النظر من الأصل.. فليس به اسم رنان واحد وإنما على العكس.. قد تدعوك بعض الأسماء على «الأفيش» إلى التردد كثيراً قبل الدخول وتفضل أن تشترى بثمن التذكرة كيلو موز !.

وأعترف بأننى ذهبت إلى هذا الفيلم وأنا متحفز ضده مقدماً.. هذا شئ سئ جداً بالطبع وضد الأمانة النقدية.. فليس مفروضا أن تدخل أى فيلم بحكم مسبق أيا كانت انطباعاتك القديمة عن صانعيه.. ولكننا بشر على أى حال.. ولا يمكن أن نظل نلدغ من نفس الجحر مئات المرات دون أن نخرج من هدومنا ونأخذ مواقف جاهزة ضد هذا أو ذاك.. والمهم ألا ينعكس الرأى المسبق على العمل الفنى نفسه.. بمعنى أن نعطيه حقه فى التقييم الموضوعى فاذا وجدناه جيداً أو لا بأس به وجدنا الشجاعة لنقول ذلك .

وهذا بالضبط هو ما حدث مع فيلم **«الرحمة يا ناس»**.. فقد دخلت فى ساعة عصرية تعيسة وبحكم أداء الواجب المهنى فقط وأنا أتثاءب واقاوم النوم والعن الساعة التى عملت فيها ناقداً سينمائياً بدلا من «أسطى ميكانيكى شكمانات» محترم أكسب مرتب الشهر فى يوم واحد ودون أن اضطر لمشاهدة فيلم عربى الا فى فسحة يوم الاحد مع «الجماعة» ومن باب المزاج فقط !.

وكانت هناك أشياء مستفزة فى هذا الفيلم من البداية.. أولا طاقم ممثليه الذين كانوا واضحا أن ظروف الانتاج الفقير جمعتهم من الشرق والغرب من باب التوفير.. وثانيا اسم مخرجه كمال صلاح الدين الذى كانت له بعض محاولات سابقة فى التمثيل تحول بعدها إلى الاخراج لسبب مجهول - الواقع أن افلامه القليلة التى اخرجها «قيدت ضد مجهول»- ثم غاب عن التمثيل والاخراج معا ليعود ويفاجئنا بهذا الفيلم مخرجا فقط لحسن الحظ ..

ولكن ما كان مثيراً للاستفزاز أكثر من أى شىء آخر هو عنوان الفيلم نفسه «الرحمة يا ناس».. فقد كان يوحى أولا بجرعة ميلودراما وكوارث هائلة.. ثم كان استمرارا ثانيا لموضة هذه العناوين المبتذلة التى يهبط فيها المنتجون إلى أسوأ مستويات استدراج مشاعر الجمهور وابتزاز دموعهم وأحزانهم وحيث تتحول السينما إلى نوع من «الشحاتة» الرخيصة نتذكر فيها هؤلاء الجالسين على باب السيدة مادين ايديهم للناس فى مذلة.. فأحيانا يصبح عنوان الفيلم **«رحمتك يارب»** وأحيانا **«حكمتك يارب»** وأحيانا **«يارب توبة»**... ولن نندهش أبدا عندما نسمع فى المستقبل القريب عن فيلم «عشانا عليك يارب» وفيلم «ربنا يهدك» أو فيلم «الهى وأنت جاهى تنطس فى نظرك ياللى فى بالى».. ولا بأس أبدا بفيلم آخر يصبح اسمه : «كنست عليك تراب السيدة!» .

وإذا كانت عناوين الأفلام هى فى ذاتها مظهر من مظاهر أزمة السينما المصرية فى السنوات الأخيرة ودليلا آخر على اسوأ ما وصل إليه المنتجون تملقا لمشاعر المتفرجين البسطاء من أجل استدراجهم إلى دور العرض للبكاء على أنفسهم وعلى فلوسهم.. فأننى أحذر على أى حال من اقتباس أى عنوان من هذه العناوين التى «ابتكرتها» الآن وساطالب بحقى كاملا من الايرادات !.

والمذهل انك فى فيلم يحمل عنوانا مثل «الرحمة يا ناس».. لا تجد أى علاقة للفيلم بهذا العنوان.. وانما هى مجرد محاولة ساذجة لاستدراج نوعية معينة من الجمهور.. ولأن المخرج أو المنتج - وكلاهما واحد فى هذا الفيلم فيما اعتقد - لا يثق بقدرة فيلمه على جذب الناس بموضوعه أو بمستواه الفنى فيمنحهم أيضاً الوعد بانهم سيقضون وقتاً طيباً فى « «مقابر الغفير» !.

ولكن المذهل أكثر أن الفيلم ليس سيئا على الاطلاق وبالقدر الذى اعترف بأننى كنت اخشاه.. بل أنه على العكس فيلم لا بأس به أبداً.. وهذه مفاجأة بالمعنى الكامل.. أولا لان اسماء صانعيه كما قلت لم تكن توحى بذلك.. وثانياً لانه - فى تقديرى الشخصى على الأقل - افضل من افلام كثيرة تعرض ربما حوله وفى نفس الوقت ولكن وسط ضجة دعائية تجعلها أكبر من حجمها..

وهنا تثور مشكلة غريبة جدا من مشاكل أو الغاز السينما المصرية.. وهى مشكلة الأسماء البراقة.. فهل لو كان هذا الفيلم يحمل اسم مخرج آخر غير كمال صلاح الدين الذى لا يثق به الكثيرون كمخرج.. هل كان يلقى اهتماما أكثر!.. اعتقد ذلك.. فكثيرون من جمهور الفيلم المصرى العادى وغير العادى لن يذهبوا أصلا لمشاهدة فيلم يحمل عنوان «الرحمة يا ناس» ويحمل اسم كمال صلاح الدين مخرجاً.. وقد يذكرنا هذا بأن كثيرين ممن يصنعون أفلاما سيئة.. يجنون على « سمعتهم وعلى سمعة افلامهم».. بحيث لا يصدقهم أحد حتى لو صنعوا فيلما جيدا أو لا بأس به !.

أن مشكلة أخرى من مشاكل هذا الفيلم - فضلا عن أسمه وأسم مخرجه وأسماء ممثليه - هى اسم كاتبة أيضاً سيد موسى.. وهو كاتب سيناريو جيد وجاد فى مجال التليفزيون... ولكنه فى مجال السينما ليس معروفا بما يكفى.. لأنه كتب فيلمين أو ثلاثة لم تلق أى حظ من النجاح.. ومع ذلك فان سيد موسى هو الوحيد الذى انقذ «الرحمة يا ناس» فيما اتصور.. واذا كنت لا اعتقد انه صاحب هذا العنوان الغريب للفيلم.. فهو بالتأكيد صاحب الموضوع الجيد الذى يناقشة الفيلم.. وهو موضوع مصرى تماما ولا يستطيع أحد أن يقول أنه ليس نابعاً من حياتنا الحقيقية وانه يمكن أن يحدث لنا كل يوم.. ورغم أن الفكرة قد تبدو بسيطة وربما مكررة فقد استطاع بحبكة السيناريو والحوار أن يشدنا إلى متابعتها من أول لحظة وحتى النهاية ..

نحن فى البداية أمام أربعة أصدقاء شبان يتخرجون فى كلية التجارة ويبدأون حياتهم العملية مليئين بالاحلام وأوهام المستقبل.. سهير رمزى تحب مصطفى فهمى وهما شبه مخطوبين... ومنى جبر تحب سيف الدين وهما مخطوبان بالفعل.. والأربعة من عائلات فقيرة جدا تنتزع حياتها بالعافية ويوما بعد يوم وفى ظروف صادقة تماما ربما باستثناء الشقق الواسعة جدا والتى يسكنها الجميع.. وهى شقق حقيقية لآن منتج الفيلم لم يكن يملك أجر ديكور واحد ..

وبينما تتزوج منى جبر من سيف الدين بالفعل ويبدآن مواجهة مشكلة الشقة والأثاث وما إلى ذلك.. سبقه مصطفى فهمى للسفر إلى بعثة فى باريس للحصول على الدكتوراة ويرفض الارتباط بسهير رمزى بأى اشكال الارتباط قبل أن يعود من البعثة.. ورغم الحاح الفتاة وأمها شديدة الشراسة نعيمة الصغير يرفض الشاب «ربط الكلام» ولو بمجرد دبلة ويسافر بالفعل وقد قطع علاقته تقريبا بالفتاة التى أصبحت فى حل من أرتباطها به ..

وهنا يمكن أن نقول أن السيناريو لم يوضح هذه النقطة جيداً.. رغم أن كل الاحداث الاخرى تنطلق منها .. فموقف مصطفى فهمى غير منطقى وغير مفهوم.. فاذا كان يحب سهير رمزى فعلا وراغباً فى الاحتفاظ بها ليتزوجها بعد العودة.. فقد كان لابد أن يرتبط بها أى ارتباط وأيا كانت ظروفة الماديه وبمجرد «قراءة الفاتحة» وشراء دبلتين.. لا سيما وقد سمعنا أن أمه غنية.. وهو تقليد مصرى معروف وتلجأ إليه معظم العائلات فى مثل هذه الظروف.. ولكن رفض الشاب أن يرتبط بالبنت الا بعد العودة.. يشككنا فى جدية هذا الشاب وهذه العلاقة.. لا سيما وهو بعد العودة يبدو متلهفا – وبعد أربع سنوات – على الزواج من نفس الفتاة وكأنه كان يتصور انها يمكن أن تحفظ نفسها من أجله بلا أى مقابل ..

وبعد سفر الشاب يرسم السيناريو ظروف الفتاة سهير رمزى رسما جيداً وواقعياً.. فبينما هى تتابع زواج صديقتها منى جبر وسيف الدين وكفاحهما الجاد من أجل بناء حياتهما فى ظروف صعبة.. تعانى هى ظروفا أكثر صعوبة مع عائلتها الفقيرة التى تضم أمها وأختها الصغرى طالبة الثانوى.. ومرتبها المحدود من الشركة التى تعمل بها محاسبة لا يكفى بالطبع لاى مطالب للفتاة فى مثل عمرها وجمالها .. ويكون طبيعياً جدا وكنوع من الثأر من الشاب الذى هجرها بلا سبب أن تستجيب لاغراءات الثراء والحياة السهلة التى يقدمها لها صاحب شركة اخرى ثرى ولكن متقدم فى السن هو عمر الحريرى الذى وقع فى حبها وأراد أن يجدد بها شبابه ويستعيد طعم الحياة.. وكل هذا منطقى.. والفتاة تشترى بهذا الزواج من رجل فى عمر أبيها كل ما هى محرومة منه: القصر والثراء والفساتين والسيارة والسهرات الصاخبة.. ولكنها تفقد الحب بالطبع.. ثم تواجه ما لابد من مواجهته وهو الحرمان الجنسى بسبب عجز الزوج الذى أشار إلية الفيلم كثيرا ومن باب «زغزغة» ضحكات الجمهور ..

وفى نفس اللحظة التى تكتشف فيها الفتاة أنها خسرت الحب والزواج معا .. يعود حبيبها السابق من بعثته فيستأنف علاقته بها التى يكتشفها الزوج فيقرر الانتقام بطلاقها وحرمانها من كل ما منحه لها .. وفى الوقت الذى يرفض حبيبها السابق فكرة عودتها له.. فتقف وحيدة فى الشارع وقد فقدت كل شىء.. الحب والسعادة والمال والزواج.. وكأنها تصرخ بنا نحن الجمهور فى مشهد النهاية قائلة: «الرحمة يا ناس».. ولنرد نحن بالطبع ونحن نترك مقاعدنا: «طيب وأحنا مالنا» !.

ولكن أيا كان العنوان وايا كانت اخطاء الفيلم وثغراته فقد كان فيلما جادا فعلا ومعقولا .. يناقش مشكلة فتاة مصرية حقيقية يمكن أن تواجه مشكلة كهذه فتقع فى ازمة الاختيار بين الفقر والحب.. والثراء بلا حب.. وفى تصورى أن ما فعلته هذه الفتاة فى هذا الفيلم هو صحيح تماما وأن أى فتاة أخرى تواجه هذه الظروف لابد أن تختار ما اختارته هى.. فهى ليست مدانة على الاطلاق رغم أن الفيلم حاول ادانتها بلا سبب.. ولقد كان يمكن ان يصبح هذا الفيلم افضل كثيرا من ذلك لو توفرت له ظروف انتاج أفضل.. فهو أكثر قيمة بالفعل من افلام تثير ضجة أكثر بسبب الاسماء.. ولكن الناس حظوظ... والافلام ايضاً !.

مجلة «الكواكب» – ١٧ / ٣ / ١٩٨١

«أهل القمة».. والبحث عن الحقيقة التائهة

لم يكن موقف السينما المصرية أصعب مما هو الأن ربما فى تاريخها كله.. حيث توقف القطاع العام عن الانتاج بكل اشكاله المباشرة أو غير المباشرة وترك الساحة خالية تماما للقطاع الخاص الذى ظل يطالب بذلك كثيرا.. فلما جاءته الفرصة انسحبت رءوس الاموال واختفت فى تجارات اكثر ربحا وضمانا.. وانحسرت حركة العمل فى السينما بشكل واضح ولم تبق الا بعض المحاولات القليلة لاولئك الذين يحبون السينما حبا حقيقياً.. أو الذين لا يمارسونها كوسيلة «احتياطية» لجلب الأموال إلى جانب وسائل أخرى وعلى طريقة «أكل العيش يحب الخفية».. و «الارنب يجيب الارنب».!

ولكنى لم أكن متشائما أبدا بشأن مستقبل السينما المصرية.. ليس فقط لان التشاؤم – أو التعالى فى الجانب الاخر – هو الحل الهروبى السهل الذى يعفينا جميعا من محاولة صنع شىء.. وانما لاعتقادى بأنه فى أشد عهود السينما المصرية حلكة وصعوبة كانت هناك دائما بوادر أمل.. وكان هناك هذا الفنان أو ذاك الذى يحاول صنع شىء جيد .

ومشكلة السينما المصرية كانت دائما أن هناك محاولات فردية جيدة.. ولكنها لا تتحول أبدا إلى تيارات.. لا فى شكل مجموعات عمل متفقة فكريا أو فنيا ولا حتى فى شكل شركات لها مصالح مشتركة ولو تجاريا. وهذا سر فشل «المدارس» فى السينما المصرية.. فاحيانا يكون لدينا أساتذة.. ولكنهم لم ينجحوا ابدا فى ترك مدارس.. وذلك لسيادة الطابع الفردى فى العمل والخوف التاريخى من العمل الجماعى .

ولكن هذه قضايا عامة جدا فى السينما المصرية لا أريد أن انساق وراءها.. فما

كنت اريد أن اقول من البداية انه فى اشد فترات السينما ركودا يبقى الامل دائما فى فيلم لصلاح أبو سيف أو يوسف شاهين أو كمال الشيخ أو بركات.. وتتجدد دماء السينما المصرية فى أجيال متعاقبة حيث تفاجأ أحيانا بعمل جيد لممدوح شكرى أو أشرف فهمى أو محمد عبد العزيز أو على بدرخان ..

ولا شك أن مستقبل السينما المصرية سيظل يحمل دائما هذه الوعود بمحاولات مختلفة لشبان موهوبين أو كبار ما زالوا يحرصون على أسمائهم.. وهذا ما يجعل السينما المصرية تخرج من أزمة لتواجه أزمة.. ولكن لا تموت .

وفى الاسبوع الماضى فاجأتنا الصدفة بفيلم ممتاز جعلنا نسترد تفاؤلنا بأن الصورة ليست معتمة تماما.. وان بعض الشباب العاملين فى السينما المصرية ما زالوا يملكون ضمائرهم وقدراتهم الفنية الجيدة.. وأهم من ذلك ما زالوا يملكون شرف المحاولة.. محاولة أن يقولوا شيئاً جيداً وجريئا ونظيفاً تماما،، وفى نفس الوقت متقدما فنيا وراقيا وسهل الوصول إلى الناس بحكم جاذبيته من ناحية وقربة الشديد من حياة الناس اليومية من ناحية اخرى .. وبحيث أضمن له من الآن النجاح الجماهيرى الكاسح.. فيكون ردا كافيا وعمليا جداً على أكذوبة أن الفيلم الجيد ليس له جمهور.. أو أن جمهورنا لم يعد يرضية الا ما هو تافه وسطحى ومثير لاسوأ نزعاته.. وهى أكذوبة كدت أنا نفسى اصدقها لكثرة ما رأيت من «وفيات» افلام جيدة ..

والصدفة وحدها هى التى جعلتنا نذهب إلى حفل ختام مهرجان «جمعية الفيلم» السنوى السابع – وهى بالمناسبة جمعية صغيرة عظيمة تصنع أشياء كثيرة جيدة طوال عشرين عاماً ووسط تجاهل عظيم ومتعال من اجهزة الطنطنة الدعائية وحتى من النقاد الجهابذة لنرى فيلم «أهل القمة» باعتباره مجرد فيلم مصرى جديد تعرضه الجمعية لاول مرة كعادتها فى هذه المناسبة ..

وكان **«أهل القمة»** هو المفاجأة ..

القصة لنجيب محفوظ.. عظيم جداً.. ولكن هذا وحده لم يعد يعنى شيئا.. «ففتوات بولاق» ايضاً عن قصة لنجيب محفوظ ..

السيناريو لمصطفى محرم وعلى بدرخان الذى أخرج الفيلم ايضاً.. الأول يكتب كثيرا هذه الأيام للسينما المصرية ويحقق مستوى تكنيكيا متقدما باستمرار – ويبدو ملتزما للجدية ولكن لا يبدو حريصاً على شىء آخر سوى هذه الجدية وعلى جودة

الصنعة وهما شيئان قد يصنعان فيلما جيداً على مستوى الصنعة ولكن مع بقاء «شيء ناقص» ربما لم نكن نعرف ما هو ونحن نرحب بأفلامه الأخيرة.. أو ربما كنا نعرفه ولكن لا نريد أن نفرضه عليه والا لكتبنا نحن الافلام .

وعلى بدرخان مخرج شاب اثبت منذ فيلمه الأول أنه جاد وجيد حرفيا هو الآخر.. ولكن لعل على بدرخان نفسه أدرك منذ اليوم الأول أن مسأله «جاد وجيد حرفياً» هذه لا تكفى.. وأنه لابد أن تضيف اليهما هذا «الشىء الناقص» لتصنع الفيلم المطلوب الآن فى السينما المصرية.. ولذلك فقد كان على بدرخان يبدو أعقل مما يجب.. وكذلك «ابطأ» مما يجب.. فلم يتكالب. مثل غيره على فرص العمل.. وكان يبدو رغم مظهره المتكاسل اللاهى كانما يفكر باستمرار ويبحث باستمرار عن الشىء المفقود.. أو عن الحقيقة التائهة.. أو الحقيقة التى ليست تائهة ولكن لا يقولها أحد..

وكما يحدث أحيانا عندما يكون لدى طرف واحد من أطراف ثلاثة شىء متوهج. ولكنه لا يكفى وحده ليلمع ويحدث تأثيره بالشكل الكافى..فان اجتماع هذا الشىء المتوهج عند الاطراف الثلاثة مما يحدث بالتأكيد شيئا رائعاً بالضرورة.. وكان هذا بالضبط حين تناول على بدرخان ومصطفى محرم عمل نجيب محفوظ «أهل القمة».. ولكن وربما لاول مرة يكون العمل السينمائى أقوى من عمل نجيب محفوظ نفسه.. لأنه احتفظ بنفس افكاره الاساسية ولكن حولها إلى لغة اكثر تأثيراً وجاذبية.. لغة السينما ..

والعلاقة الأساسية هى بين ضابط بوليس ونشال.. ضابط البوليس الشاب عزت العلايلى يعرف النشال الخطير نور الشريف جيدا.. وواضح أن بينهما مطاردات وملاحقات سابقة.. ولا تهم هنا شخصية النشال فقد تكون هى الشخصية التقليدية للنشال الذى «يعلق» المحافظ والحقائب من الاوتوبيسات ثم يقضى وقت فراغه فى «غرزة» تعج بأفراد عصابته الصغيرة.. والذى لابد أن نلمح فيه بوادر استعداد للتوبة لو وجد عملا شريفا وكما تقدمه السينما المصرية دائماً .

ولكن الجديد فى هذا الفيلم هو شخصية ضابط البوليس والذى جسدة عزت العلايلى كأفضل ما يكون وربما كما لم تقدمه السينما المصرية من قبل منذ حسنين الذى جسدة عمر الشريف فى رائعة صلاح ابو سيف «بداية ونهاية».. فضابط البوليس هنا ليس تلك الشخصية البلهاء المتشنجة دائماً والتى تصرخ والمسدس فى يدها: «افتح الباب.. سلم نفسك يا برعى المنطقة محاصرة».. وإنما هو شخصية

انسانية حية من لحم ودم.. وهو نموذج «للموظف العمومى» المصرى.. رجل «فقير لأنه شريف» كما قال عنه النشال فى احدي عبارات الفيلم الذى يقدم الواقع الاجتماعى له بعمق وصدق كاملين.. ينحشر مع زوجته الشرسة وبناته فى شقة ضيقة مزدحمة ومعهم أخته الارملة وابنتها الشابة التى كاد يفوتها سن الزواج سعاد حسنى.. وهو يعانى أعباء وظيفته فضلاً عن اعباء الحرب العائلية المدمرة التى تشنها زوجته على أخته وابنتها اللتين لا تطيق بقاءهما معها.. وكلها أشياء مصرية حقيقية وساخنة وتعيش فى بيوتنا ولكن لا يتحدث عنها أحد فى السينما الملونة ..

وعلى المستوى الآخر.. هناك مأساة أخرى فى تلك الاسرة المصرية العادية جدا.. فالبنت المصرية العادية جداً سعاد حسنى اوقفت تعليمها عند الثانوية بسبب الظروف الصعبة.. وهى موظفة صغيرة فى التليفونات.. تعرفت على شاب مصرى عادى جداً موظف فى وزارة الاوقاف صلاح رشوان وهى فى السابعة والعشرين وتريد أن تتزوج مثل أى بنت.. ولكن خالها الضابط يرفض فى قسوة هذا الزواج رفضاعقلانيا جداً وباردا.. فمرتبهما معا لا يصل إلى خمسين جنيها.. وهو مبلغ أصبح يكفى فقط لثلاثة كليو موز.. وفى حياة صعبة كهذه لا يصبح هناك مكان لأى عواطف.. وهذا الضابط الذى تتصوره زوجته هو «الحكومة» نفسها لا يستطيع الحصول على شقة لاخته وابنتها.. فكيف يعثر العريسان الجديدان على شقة.. والشاب موظف الاوقاف يجهض كل أحلامه ويسافر إلى بلد عربى .. ولكن الحياة تسير فى تيار مختلف على الطرف الاخر ..

الضابط يضبط النشال فى «كبسه».. وبعد خروجه من السجن يستعين به لاستعادة حافظة نقود «الثرى الأمثل» عمر الحريرى التى ضاعت منه وهو يصلى فى المسجد ويوزع الحسنات على الفقراء.. وينجح النشال فى اعادة المحفظة للمحسن الكبير الذى يفيض وجهه بالسماحة.. ويتوسط الضابط لدى المحسن الكبير لكى يعطى للنشال فرصة للتوبة والعمل الشريف.. وهكذا يدخل النشال عالم هذا المحسن الكبير ليكتشف بسذاجته الفطرية أشياء مهولة.. فرجل الأعمال المليونير هذا تقوم كل أعماله على التهريب والغش والخداع الذى يصل إلى حد الجريمة الكاملة.. ولكنها «الجريمة الكبيرة» القادرة على تغطية نفسها وحمايتها.. وليست جريمة النشال الصغيرة التى يمكن «قفشها وضربها على قفاها» فى أى أوتوبيس ..

وبذكاء ابن البلد الفهلوى الفطرى الذى «دهن الهوا دوكو» من زمان يشرب

النشال الصنعة ويتعلم أسرارا وحقائق هذا العالم الجديد الخطر ويعرف قواعده ويكبر شيئاً فشيئاً ويبدأ في التعامل معه بنفس قواعده حتى يستقل بنفسه في تجارة المهربات ويثرى ويصبح «معلما» لحسابه الخاص وينقض على «معلمه» الكبير «البيه»..

ويقتحم الفيلم وبجرأة ووعى كاملين عالم المهربين والمنحرفين والمرتشين وهذه الدنيا «التحتية» لمغامرى الجمارك و«معلمين» سوق العتبة الصغار والكبار.. وكلها عيوب وانحرافات نحسها جميعا وبدأنا نشكو منها وبدأ المسئولون يبحثون لها عن طرق العلاج والرقابة والمقاومة.. وهى موضع مناقشات يومية فى الصحف وفى الاجهزة الرسمية.. ولا داعى أبدا لأن نخفيها فى الافلام.. فلا أحد يريد أن يحمى هؤلاء اللصوص الصغار أو يتستر على انحرافاتهم.. ولا مصلحة لأحد فى ذلك ..

وحتى قصة الحب الوحيدة فى هذا الفيلم هى فى نفس اتجاه دعم القيم الشريفة.. فالنشال نور الشريف يحب سعاد حسنى ابنة أخت ضابط البوليس الذى يطارده.. ولكن الحب يطهره ويجعله يبدأ طريقاً آخر شريفا من وجهة نظره.. وهو طريق «التجارة فى المستورد».. لأنه رأى الثرى الأمثل عمر الحريرى الذى علمه هذه التجارة رجلا كبيرا محترما وذا مكانه فى المجتمع.. فلماذا يرفض نفس هذا المجتمع نفس هذا النوع من «العمل الشريف» – حسب القيم الجديدة السائدة – لو مارسه نشال سابق ؟.

ولكن ضابط البوليس يرفض هذا المنطق بالطبع عندما يقترب من بيته المحافظ ويهدد بالاستيلاء حتى على ابنة اخته.. ولذلك فهو يقاوم هذا الزواج بكل الطرق ويفشل فى النهاية أمام اصرار الفتاة نفسها على انقاذ مستقبلها ولو بمجرد الحب الذى لا تشك فى حقيقته.. بعد أن فقدت ثقتها فى حقائق كثيرة كانت تظنها راسخة.. وأمام حقائق جديدة كثيرة أصبحت أكثر قوة من مجرد محاولة مواجهتها..

«أهل القمة» اذن هو فيلم من عالمنا.. وليس مفروضا علينا من عالم وهمى.. وهو عن حقائق يومية نعيشها ونقرؤها ونلمسها ونحتك بها يوميا، ولكن السينما فقط هى التى لم تكن تواجهها آلا من السطح ولتأخذ منها القشور «الحراقة» التى «تبيع».. ونحن نواجه فى هذا الفيلم بأشياء كثيرة قاسية ولكن لأنها حقيقية.. والفيلم بعد ذلك امتداد لمحاولات قليلة سابقة من «زائر الفجر» إلى «انتبهوا أيها السادة».. وأن كان كل ما يصيبه هو احتمال أن يفسر انتصار النشال فى النهاية لدى المتفرج العادى

على أنه انتصار لهذا النوع من السلوك ومن العلاقات.. وإن كان هذا الانتصار نفسه منطقياً فى إطار هذه الظروف التى قدمها الفيلم والتى يمكن فى ظلها أن ينجح مثل هذا السلوك فى فرض نفسه وفى أن يكسب المعركة النهائية.. ولكنه سلوك مرفوض بالطبع ومدان فى ظروف مختلفة .

الفيلم على المستوى التكنيكى ممتاز فى حدود موضوعه ورسالته.. ممتاز فى كل تفاصيله الكتابة والاخراج الذى يعتبر ميلادا حقيقيا لعلى بدرخان.. والتصوير الجيد لمحسن نصر والمونتاج الجيد لسعيد الشيخ وموسيقى جمال سلامة وديكور ماهر عبد النور والتمثيل الذى وصل فيه الجميع إلى القمة فى حدود ادوارهم وحيث كان ميلادا جديداً أيضاً لسعاد حسنى التى لعبت دورا صغيرا لفتاة عادية تعسة ولكن كانت غاية فى القوة والتأثير وهذه هى الوظيفة الحقيقية للممثلة وللنجمة معا.. أما نور الشريف فهو بهذا الوجه الجديد الذى يكشف عنه من وجوهه العديدة لا يفاجئنا بشىء من ممثل كبير وموهوب حقيقة وما زال يملك الكثير.. واذا كان لابد من تحية على بدرخان على اختياره الموفق جداً لأصغر الادوار التى لا اعرف اسماءها.. ولابد أولا من تحية على أشياء كثيرة فى هذا الفيلم.. هى فى النهاية هذا الفيلم نفسه !.

مجلة «الإذاعة» - ٢٨ / ٣ / ١٩٨١

«الإنسان يعيش مرة واحدة» فلماذا يهرب؟!

وصلت «ظاهرة عادل أمام» إلى قمتها فى فيلمى «رجب فوق صفيح ساخن» ثم «شعبان تحت الصفر» من حيث النجاح الجماهيرى.. ولكن الفيلمين - ربما من مجرد العناوين اثارا امتعاض النقاد والمثقفين لأنهما من العناوين المستفزة فعلا وربما المبتذلة.. خصوصا بعد أن ينضم لها «رمضان فوق البركان» لتكتمل السلسلة.. وأنا شخصيا ضد هذه العناوين الهابطة وهاجمت هذا الاتجاه التجارى كثيرا.. ولكنى لست ضد الفيلمين ..

عندما عرض - رجب - من نحو سنتين وحقق نجاحا خرافيا بعد ان بدأت ظاهرة عادل أمام - بمسلسل **«أحلام الفتى الطائر»** فى التلفزيون قبلها بقليل. احسست «بامتعاض ثقافى» قرفان جدا من مجرد هذا العنوان السوقى.. ثم أحسست بازدراء فلسفى عميق لنوعية الزحام الذى كان يسد عين الشمس فى شارع عماد الدين أمام هذا الفيلم.. إلى حد اننى قررت الا أراه.. وهذه أكبر جريمة يمكن أن يرتكبها ناقد تجاه فيلم ما أيا كان مستواه ثم تجاه ضميره المهنى أولا.. فليس من حق أى ناقد أن يتعالى على نوع الافلام التى يشاهدها جمهور بلده. بل أن من واجبه أن يراها أولا ثم يحاول أن يكشف عن عيوبها لهذا الجمهور بقدر ما يستطيع.. فهذه هى وظيفة النقد الاولى وربما الوحيدة تجاه سينما متخلفة وظروف أكثر تخلفا ..

وعندما اضطررت لمشاهدة «رجب» كعضو لجنة تحكيم فى مهرجان جمعية الفيلم.. أكتشفت اننى أمام فيلم فيه أشياء كثيرة جيدة.. وكتبت رأيى هذا بعد فوات الوقت لأثير دهشة الجميع واستياءهم من «هبوط ذوقى ومستواى النقدى» وكلام كبير آخر من هذا النوع.. ثم عندما رأيت «شعبان تحت الصفر» اكتشفت للمرة الثانية نفس الشىء.. واننى أمام كوميديا نظيفة إلى حد كبير وتقول أشياء جيدة ايضا عن

مجتمع تتغير فيه قيمة الانسان «بالاوراق الرسمية» التى يحملها أولا ثم - بشنطة الفلوس - التى يضع يده عليها ثانيا.. وكتبت هذا ايضا لأثير دهشة المثقفين الذين يحكمون على الافلام من مجرد اسمائها والذين أجزم بأن بعضهم لم يرالفيلمين .

ولكن القضية الاهم.. والتى كتبت هذه المقدمة الطويلة من أجلها.. هى أن عادل أمام كان فى هذين الفيلمين فى احسن حالاته كنجم كوميدى موهوب وفى اطار «البطل الشعبى» الفلاح الشاب الغلبان الذى يواجه مجتمعا اقوى منه.. فهذا هو الدور المناسب اكثر من أى دور آخر لتكوين شخصية وملامح وقدرات أداء عادل أمام.. وهو حينما يخرج عن اطار هذا الدور إلى شىء آخر مصطنع وبارد مثل **«الجحيم»** يفشل فشلا ذريعاً ..

ومن حق عادل أمام نفسه بالطبع أن يكون له رأى مختلف.. فهو فنان شاب مثقف وشديد الذكاء والطموح.. وهو يحس بنجاحه الكاسح ويريد أن يكسر اطار الشخصية التقليدية المرسومة له «كممثل يضحك الناس» ليحلق فى اجواء فسيحة أخرى وليطلق طاقات، الممثل فقط.. أى الممثل القادر على أداء كل الادوار وكل الشخصيات وليس شرطا ان يضحك الناس.. ولابد أن فى ذهنه - لأنه يتابع ايضاًالسينما العالمية - حالات مماثلة ناجحة مثل جاك ليمون وبيتر سليرز ووالتر ماتاو.. ولا يستطيع احد بالطبع أن يوافقه أو يعارضه فى هذا الاتجاه.. فالعبرة بالنتيجة أولا.. أى بقدرته على العثور على الموضوعات الجيدة والقوية بما يكفى بحيث ينجح فيها دون ان يلجأ إلى الاضحاك.. ولكن رأيى الشخصى المتواضع هو أن عادل أمام يخطىء اذا «عطل» قدرته النادرة على الاضحاك باعتباره ممثلا كوميديا من طراز فذ.. ومن ناحية أخرى فعليه اذا قرر «الاستغناء» عن قدرة الاضحاك هذه.. الا يجعل البديل هو دور - البلاى بول - الذى تنهافت عليه النساء ويلعب الكاراتية كما حدث فى تجربة فيلم «الجحيم» التى يرجو كل محبيه ألا يكررها..

وفى «الإنسان يعيش مرة واحدة» محاولة أكثر تعقلا ونضجاً للجميع بين الاتجاهين.. فهو يلعب شخصية جديدة مختلفة وفى جو جديد مختلف ولكن دون أن يتخلى نهائياً عن حقيقة عادل أمام الذى عرفه الناس ..

فى البداية هو مدرس شاب «بايظ» كثير السهر فى لعب الورق ومهمل فى عمله إلى حد عقابه بالنقل إلى السلوم.. ولست أوافق مثلا على رسم شخصية عادل أمام

فى هذا الجزء ولا على أسلوب أدائه.. فهو شاب مندفع عنيف جداً «مكشر» دائماً بمناسبة وبدون مناسبة.. يكاد يضرب الناظر بل ويقتحم مكتب المدير أو وكيل الوزارة كأنه بلطجى محترف وليس مدرساً.. فلا هذا منطقى بالنسبة لاى مدرس صغير أيا كانت درجة «بوظانه».. ولا هو مناسب لشخصية عادل أمام نفسه .

على المستوى الآخر يرسم سيناريو وحيد حامد قصة موازية للطبيبة الشابة يسرا التى تحس بعقدة ذنب خطيرة لتصورها أنها تسببت فى موت خطيبها فتطلب النقل إلى السلوم هرباً من ذكرياتها.. وفى القطار يتعرف الاثنان الذاهبان إلى مستقبل واحد.. هو مطرود من ماض عابث.. وهى هاربة من ماض حزين.. ولكن من خلال جو لا يخلو من الكوميديا الخفيفة التى لا يتخلى فيها عادل أمام عن ملامحه تماما والتى يجيد رسمها المخرج سيمون صالح رسما هادئاً ومنطقياً ..

وفى السلوم تلك المدينة النائية المعزولة على أطراف الصحراء يجيد السيناريو والاخراج تقديم جو العزلة والوحدة والملل والوحشة الكئيبة.. خصوصا فى مشهد عادل إمام حينما ينفرد فى حجزة المدرسين الخالية فيقفز من فراش إلى فراش هربا من السأم ..

والموضوع الذى كتبه وحيد حامد متميزا عن موضوعاته السينمائية السابقة هو افضلها جميعا.. فنحن هنا أمام موضوع واحد منطقى ومنسق وشخصيات محددة ومشاكلها واضحة.. المدرس المنفى.. والطبيبة الهاربة من أحزانها.. ثم حارس المدرسة الهارب هو الآخر من الثار فى الصعيد.. والعلاقات بين الشخصيات الثلاثة محبوكة ومرسومة بعناية وبحيث تتطور وتتصاعد تصاعداً منطقيا مقنعاً.. خاصة مع القدرة على رسم الجو العام لمدينة صغيرة معزولة يأكلها الملل وتراقب بعضها البعض.. ولكن ماليس منطقياً هو شخصية الطبيب العابث الشرير – التى لابد أن يلعبها زين العشماوى بملابسه الغريبه – والذى يلاحق زميلته يسرا بهذا الابتذال الذى يصل إلى حد محاولة الاغتصاب وهو ما ليس متصوراً من أى طبيب. ثم هذا المستشفى الغريب الخالى من أى مرضى.. وهذه المدرسة الخالية من أى تلاميذ.. ثم جرأة عادل إمام ويسرا على الخروج بهذه الجرأة فى خلوات على شاطئ مدينة محافظة جدا وكأنهما على شاطئ الريڤييرا ..

واذا كان طبيعيا ان «يدبر» الفيلم لقصة حب تجمع بين الشاب والفتاة الهاربين من ماض فاشل.. فان أروع ما فى الفيلم هو شخصية على الشريف.. غفير المدرسة

الذى هرب من الصعيد خوفا من الثار.. فعاش مرعوبا مطاردا يختزن حكمته وفلسفته العميقة فى مواجهة الحياة.. وعلاقة الصداقة بينه وبين المدرس الشاب الوحيد عادل إمام هى من افضل العلاقات واعمقها فى افلامهما على الاطلاق.. وعلى الشريف الذى كنت اعتقد دائماً أنه ممثل جيدا جداً هو هنا فى احسن حالاته.وهو بطل الفيلم الحقيقى فى الواقع.. وهى جرأة من المخرج الجديد سيمون صالح ان يقدم فى فيلمة الثالث على موضوع صعب كهذا وفى جو مختلف وجديدينجح فى تصويره المصور الجديد ايضاً عبد اللطيف فهمى.. ولا يعيب هذا الفيلم الجيد والنظيف سوى نهايته التى تدور فيها معركة بالرشاشات يتحول فيها عادل أمام إلى جمس بوند.. وهو مالم يكن لا هو ولا الفيلم فى حاجه اليه .

مجلة «الإذاعة» - ١١ / ٤ / ١٩٨١

« العرافة»فيلم غريب لمجدى الفيومى

بعد خروجك من فيلم **«العرافة»** ستجد نفسك تتساءل حتما عن ثلاثة أشياء: أولا.. عن معنى أختيار «العرافة» نفسها عنوانا للفيلم.. وعن ضرورة ذلك أو علاقته بموضوع الفيلم .. وثانيا عن حكمة العودة – بعد عشر سنوات – إلى فترة ما سمى «بمراكز القوى» لتقديمها مرة أخرى فى السينما وبلا أى تجديد.. وثالثاً: عن معنى اختيار ضابط بوليس بطلا للفيلم ومقاوما لمراكز القوى إلى حد التضحية والمغامرة بكل شيء... وعند تلخيص الفيلم تلخيصاً سريعاً ستتضح بالضرورة أهمية هذه التساؤلات ..

أن مجدى الفيومى (عمر خورشيد) يعود إلى قريته فى الفيوم بعد أن تخرج لتوه ملازما فى البوليس فيفرح به أبوه الفيومى باشا «محمود المليجى» – هكذا يطلق عليه أهل القرية – الذى نفهم أنه كان لواء فى الجيش واحد الذين اشتركوا فى ثورة يوليو.. وبعد اعتزالة الخدمة أصبح عضوا فى مجلس الامة من الذين يقدمون الاستجوابات المزعجة للحكومة التى يشير الفيلم إلى أنها كانت قائمة بعد هزيمة ٦٧.. ولكن أحد الجوانب الآخرى لشخصية اللواء الفيومى باشا هذا أنه ثرى كبير يملك أرضا يسستأجرها الفلاحون كما ورد على السنة بعضهم.. وهو من تلك الشخصيات التى تعودت السينما المصرية أن تقدمها لنموذج «الثرى الشريف».. وتكون هذه أشارات هامة فقط لتحديد تكوين بطلنا ضابط البوليس الشاب نفسه.. عند عودة الضابط مجدى إلى القاهرة لاستلام عمله لاول مرة يلتقى فى محطة القطار بالمغامرة التى تصبح بعد ذلك محورا للفيلم كله: الطالبة الجامعية الحسناء سامية أبو السعود (مديحة كامل) مقيدة بالاغلال إلى يد جندى بوليس يرحلها من بلد إلى بلد للكشف عن سوابقها فى أقسام البوليس فيما شرحته هى لنا بتعبير

«الصينية».. وهى شخصية جريئه متمردة مشاغبة تجذب انتباه الضابط الشاب فيتعرف عليها ويعرف منها – من خلال مشاهده «فلاش باك» متوالية – أنها طالبة بكلية الطب اشتركت فى حركة الطلبة بعد هزيمة ٦٧ ومطالبتهم بمحاكمة المسئولين عنها.. وسجنت سامية أبو السعود مثل غيرها من الطلبة ولكنها كانت الوحيدة التى أفرج عنها لأغرب سبب ممكن تصديقة فى مثل تلك الظروف التى نعرفها جميعا لانها جزء من الواقع القريب جداً الذى عايشناه جميعا وشاركنا فيه.. وهو أن أمها «مديحة يسرى» ذهبت إلى رجل البوليس المهم جدا والذى يهيمن على« عمليات القمع هذه والذى تنطق ملامحه وبالاداء الرائع لجميل راتب الذى يتفوق كثيرا فى هذه الادوار حتى يصبح جزاء منهال أو تصبح هى جزءاً منه.. والذى يوحى حتى اسمة «الكفراوى» بالقسوة والتحجر والخلو من أى عاطفة.. ذهبت الأم إلى هذا الوحش الخطير فبكت أمامه تسترحمه لأن يعفو عن ابنتها الطائشة.. فأستجاب الرجل واستثنى الابنه بالذات من الحبس وافرج عنها.. ولكى يضفى الفيلم مزيدا من الحقارة والقبح لا على تلك الشخصية وحدها وانما على كل تلك المرحلة التى تمثلها وكعادة كل الافلام التى تناولت تلك المرحلة بالمبالغة الصارخة وليس بالفن المقنع.. فانه يجعل الرجل المخيف يساوم الام على دفع الثمن فى علاقة ما يقيمها معها.. لا نفهم اذا كانت علاقة واضحة كما يحتم المنطق أم علاقة غير محدده ومبهمة مثل العلاقات المشابهه فى افلامنا والتى تقول ولا تقول.. نحن نرى هذا الرجل «الكبير» المرعب يصطحب الام معه فى حفلاته ويوصلها بعربته إلى منزلها بعد أحدى السهرات كأى «چنتلمان» مهذب لا ندرى حجم الثمن الذى «تقاضاه».. وان كنا نطمئن إلى «شرف» الأم ونصدقها وهى تقسم بهذا الشرف الذى لم تفرط فيه ابداً.. ولكنى تبقى المسائل رومانسية حالمة كالعادة.. لا نستطيع أن نقطع فيها بحقارة هذا الرجل أو نبله وعطفه الفياض.. وبشرف هذه السيدة أو متاجرتها بأى شىء مقابل حرية ابنتها.. ثم بوحشية تلك المرحلة التى يذكرنا الفيلم ببشاعتها أم بانسانيتها ورفقها وتفهمها لعاطفة الأمومة.. كل ذلك لأن كل الافلام التى تحدثت عن مراكز القوى لا ترى أن القمع والارهاب السياسى وكبت حرية الرأى وتجميد حركة شعب كامل كافية كلها لإدانة عهد ما.. وانما لابد ايضا أن يكون هناك «شوية من ادب» من أجل الشباك.. مع ان الادب أو قلة الادب مسائل ثانوية جدا بالنسبة لكبت الحرية السياسية.. وهى بعد ذلك نتيجة وليست سبب .

المهم انه عندما تكتمل «الفلاشات» التى تحكى فيها الطالبة الجامعية قصتها.. تكتمل الصورة ايضاً أمام السيد مجدى الفيومى وهو فى بداية حياته العملية عن نوع المجتمع الذى سيواجهه من موقع السلطة هذه المرة.. ولكى يزرع فيه السيناريو بذور التردد بين واجبه الوظيفى كأحد رجال تلك السلطة وايديها الباطشة.. وبين حسه «الوطنى» والإنسانى الرافض لهذا النوع من القمع وفقدان حرية التعبير.. وكأن هذا الشاب كان «بلاطة خالص» لا يعرف شيئاً ابدا عما يحدث فى بلده.. وكان فى حاجة فقط إلى لقاء الصدفة هذا مع الانسه ساميه ابو السعود لكى يتفجر فجأة وعيه بالعالم ويأخذ موقفا يصبح هو نقطة التحول الحاسمة فى حياته ..

بعد مغامرات مضحكة إلى حد البلاهه تهرب منه الفتاة ويطاردها ويعثر عليها كما يحدث فى حواديت الاطفال والعاب «عسكر وحرامية».. ثم تبقى معه الفتاة «بمزاجها» بعد أن لدغه ثعبان - أى والله - ورغم انها مسجونة سياسية ذات مبدأ فهى تتخلى عن فرصة الهرب والحرية ببساطة لانها وقعت فى الحب فجأة على طريقة ليلى مراد وانور وجدى ولكن بدون غناء.. وبسبب آخر درامى هام جدة.. وهو أن الفتاة لو هربت فعلا لأ نتهى الفيلم بعد «البكرة» الثانية ووقعنا جميعا فى مطب سخيف.. ولأن الثعبان الذى لدغ الضابط هو ثعبان سينمائى فهو يعرف دوره جيدا فى تطوير الاحداث.. ولابد أن تبقى الفتاة مع ضابط البوليس فى كوخ الصياد لتنقذه وتعالج جرحه.. تمهيدا لقصة الحب التى تصبح محور الفيلم الرئيسى بعد ذلك .. وبحيث تصبح كل الاحداث السابقة واللاحقة بما فيها من ظلال سياسة وكوميديه.. هى مجرد خلفية مختلفة هذه المرة.. ولكن لنفس قصة الحب ومثل كل الافلام الآخرى ولكن باضافة مراكز القوى ..

ربما كان الجديد هنا هو أن طرفى قصة الحب هما نقيضان بالضرورة ويمثلان طرفى المطاردة أو «القط والفأر».. سجينة وضابط بوليس ولكن وقعا فى الحب.. وهى فكرة شائعة فى السينما وليست مستبعدة ويمكن أن يستخلص منها الفيلم الجيد دراما جيدة.. ويستطيع سيناريو عبد الحى أديب بالفعل أن ينسج الانقلاب فى دوافع الشخصيات بحيث يقرر الضابط أن يخفى السجينة ويحميها بنفسه ولكن بّعد أن يتخلص من مسألة الثعابين هذه.. بل انه يصعد الاحداث الفرعية بشكل منطقى ومقنع أيضاً.. فوالد الضابط الشاب الذى أصبح عضوا فى مجلس الامة يسبب ازعاجا بمناقشته واستجواباته.. يضطر للرضوخ لتهديدات الكفراوى وبسحب

الاستجواب خوفا على مصير ابنه المرءوس للكفراوى وهذا خط سياسى جيد فى بناء الفيلم.. الذى يركز ايضا على علاقة الكفراوى بمعاونية الذين ينفذون اوامره وهم يرتجفون خوفا منه وكراهية له.. والواقع أن شخصية الكفراوى بكل الجو المحيط بها هى افضل شخصيات الفيلم رسما وتوظيفاً واداء ..

ولكن الفيلم يغرق نفسه بعد ذلك فى علاقة الحب بين الضابط والسجينة الهاربة.. وبعد أن يقدم مزيدا من التفاصيل من عمليات القمع السياسى وكبت حرية التعبير ولكن بشكل عابر لا يحلل الظاهرة ولا الرسالة نفسها ولكنه يقدم وبوعى لا يمكن انكارة قضية الحرية مطلقة ومجردة.. ويستخلص من فترة مراكز القوى التى تدور فيها احداثه حق الناس فى التعبير والمعارضة دون أن تقمعهم السلطة وهذا أفضل ما فى الفيلم فى الواقع وما تقتضى الموضوعية الاشادة به.. وان كان هذا لا يعفيه من مناقشة الصياغة الدرامية على المستوى الفنى البحت ..

فليس منطقيا مثلا أن تجرى كل محاولات الهروب أو التهريب التى رأيناها بهذه البساطة التى كانت قمتها تهريب السجينة من المستشفى بسذاجة.. وليس منطقيا أن يقدم ضابط بوليس على المغامرة بوظيفته ومستقبله كله بهذه الثقة والجرأة المتسرعة لمجرد أنه وقع فى حب سجينة سياسية واقتنع بكلامها.. وهنا نسأل: لماذا اختيار البطل ضابط بوليس بالذات ولماذا ليست أى مهنة أخرى ؟..

ان التحولات الهامة فى حياة الانسان العادى - فضلا عن ضابط بوليس فى عهد شرس مثل الذى حدثنا عنه الفيلم - لا تحدث بهذه العفوية.. وإنما نتيجة تراكمات وصراعات عميقة متأنية اشد تعقيداً ..

وما يثير الدهشة أكثر من أى شىء آخر.. هذا القصر الفخم الذى أصر الفيلم على أن يختبىء فيه البطل والبطلة بعد زواجهما وهروبهما واختفائهما فى منطقة مهجورة على شاطئ بعيد.. ورغم انهما لا يملكان مليما.. فقصص الحب - حتى فى ظروف مطاردة تعسة كهذه - لابد أن تتم فى القصور... ثم هذه النهاية الفاجعة بلا منطق ولا ضرورة.. فالبوليس يحاصر المكان بعشرات الجنود المدججين بالسلاح وكأنها حملة روميل لغزو العلمين.. ثم طلقات الرصاص الهزيلة جدا التى تقتل كل الناس حتى المتفرجين - فيه اثنين ماتوا فى الصالة جنبى! - ماعدا البطل - ربما لانه رجل بوليس - ولكى تموت مديحة كامل ويونس شلبى بلا أى مبرر.. ثم لكى يحمل عمر خورشيد حبيبته الميتة وسط حلقة مضحكة من الجنود لكى يشتمهم !.

ويثور تساؤل اساسى آخر لا يمكن نسيانه لماذا «العرافة»؟.. صحيح أن هناك عرافة عجوزا تنبأت فى البداية لبطل الفيلم بكل ما حدث بعد ذلك.. فهل يريد فيلم يريد أن يهاجم الظلم والقمع السياسى وأن يدافع عن حق الناس فى التعبير .. هل يريد ايضا أن يدافع عن صدق «بتوع نشوف البخت ونبص فى الودع» وأن ينصحنا بأن نسمع كلامهن؟.. ولماذا لم يحمل الفيلم أى عنوان آخر.. «الترومای» مثلا ؟

أما عن المستوى الفنى للفيلم فهو نفس المستوى التقليدى الذى لم يعد يوحى بالجديد للحديث عنه.. وعاطف سالم هنا ليس فى احسن حالاته كمخرج.. وأضعف مناطق الفيلم هى نهايته الركيكة بلا شك.. واذا كنا قد تحدثنا بما يكفى عن السيناريو فنحن نشهد لعبد الحى اديب ببداية اهتمامه باختيار موضوعات جادة جديدة لمجموعة افلامه الاخيرة.. وهو مسئول مع المونتاج عن مناطق «الهبوط» « فى الايقاع فى بعض الاحيان.. ولكن ما يجب الاشادة فى به هذا الفيلم هو التمثيل.. فعاطف سالم من اكثر مخرجينا قدرة على ادارة الممثل.. وهو هنا يجعل من عمر خورشيد ممثلا مقبولا جدا فى حدود دوره.. ولا شك انه حقق تقدما كبيرا فى قدرته على الاداء أكثر من أفلامه القليلة السابقة.. أما مديحة كامل فهى فى أحسن حالاتها فى دور ملئ بالتحولات والتعبيرات.. ولكنها كانت أكثر اقناعا فى النصف الاول فى دورها كطالبة مطاردة سياسيا.. فطبيعة مديحة كامل تتناسب مع الشخصيات القوية المنطلقة اكثر من الشخصيات التقليدية «الواقفة».. ويكشف يونس شلبى عن مفاجأة وهو يتحول من قدرته التلقائية على الاضحاك من لاشىء إلى تعبيره الجيد تماما عن الطالب الجبان المذعور دائما ولكن الراغب فى المشاركة إلى حد دفع الثمن الفادح وهو حياته نفسها. وتتفوق مديحة يسرى إلى اقصى حد مطلوب منها فى التعبير عن دور الأم بحيث تعكس خبرة أداء طويلة طيعة لم تذهب عبثا.. أما جميل راتب فقد كان ممتازاً بحيث أشرت إليه فى أول المقال ولم أصبر حتى يحين الكلام عنه مع الآخرين... وهو فى كل دور جديد يكشف عن ممثل قدير حقا وراسخ نحس دائماً أنه لم يعط بعد كل ما عنده !

مجلة «الإذاعة» - ١٨ / ٤ / ١٩٨١

* سبق أن كتب سامى السلامونى نفس الموضوع فى نشرة نادى السينما القاهرة. وهو منشور أيضا للمقارنة بين الكتابة فى نشرة سينمائية متخصصة ومجلة عامة.

إنهم لا يصدقون أن أفلامهم رديئة.. ولكن ..

«محسن.. أنا آسف.. أنا مضطر..»!

هذه العبارة من فيلم **«رجل بمعنى الكلمة»** للمخرج الشاب نادر جلال. يقولها مجدى وهبة وكيل النيابة التونسى لصديقه محمود ياسين المصرى المقيم فى تونس.. ويعتذر بها عن اضطراره لتسليمه لعادل أدهم اللواء فى البوليس المصرى.. الذى جاء من القاهرة خصيصاً للقبض عليه وترحيله إلى مصر عقابا على جريمة ارتكبها منذ خمسة عشر عاما ..

وقد يسألنى القارئ عن سر هذه الالغاز: مصرى يعيش في تونس.. صديق لوكيل نيابة تونسى.. وضابط بوليس مصرى يقبض على هذا المصرى الاول فى تونس.. وبسبب شىء حدث - أو لم يحدث - فى مصر من سنوات بعيدة.. آيه «اللخبطة» دى؟.. ولكن هذا ما يحدث بالضبط فى فيلم مصرى هو الآخر ولكن تم تصويرة فى تونس ..

المهم أن هذه العبارة من حوار الفيلم اعجبتنى.. ورأيت أنها انسب عنوان لهذا المقال.. ولكنى أوجهها هذه المرة للمخرج نادر جلال بدلا من «محسن» الذى هو محمود ياسين ..

ففى لقاء جمعنى بالصدفة بالمخرج الشاب فى مكان عام منذ شهور قليلة - وكانت أول مرة نلتقى - عاتبتى نادر جلال بشدة - ولكن بأدب وعقل لا يمكن انكارهما - على موقف النقاد عموماً من أفلامه.. فهو لا يعترف بالنقد على الاطلاق.. ولا يرى أن هناك نقداً موضوعيا منصفا.. كما لا يرى أن هناك أفلاما رديئة.. ولكن النقاد ظلمة وسيئون دائما.. وكان لابد بالطبع من أن يناقشنى حول موقفى من افلامه.. فهو يرى اننى اهاجمه باستمرار.. وهو يذكر عبارات يراها

قاسية جدا كتبتها أنا عن هذا الفيلم أو ذاك من أفلامه.. وسألته - بادب شديد ايضاً -: لنفرض أن هذه الافلام كانت سيئة فعلا.. فماذا يمكن أن نقول عنها؟.. ولماذا لا تذكر فيلمك **«امرأة من زجاج»** الذى مدحته جدا لاننى رأيت أنه فيلم جيد؟.. ولكنه لم يبد اهتماما كبيرا بهذه النقطة وغيرها بسرعة. وكأن المنطقى والطبيعى والمعتاد هو ان يمدح الناقد الافلام لانها تحف هائلة تستحق المدح.. ولكن ما يستوجب المناقشة والعتاب هو النقد.. فهو شيء مستغرب جدا ومرفوض ..

ولم يقل نادر جلال هذا الرأى بالطبع بهذه المباشرة.. فهو انسان مثقف حقا وشديد التهذيب.. ولكن هذا هو جوهر المناقشة فى الواقع.. وهى مأساة حقيقية لا تتعلق بموقف نادر جلال وحده من النقد وانما بموقف كل مخرجينا بلا استثناء كبارا وصغارا.. قدامى وشبانا.. فلا أحد منهم يمكن أن يخطر له ولو لثانية انه يمكن أن يخرج فيلما رديئا أو سخيفا.. ولكن النقاد فقط هم الجهلة أو الحاقدون أو المأجورون.. وليس هناك ناقد شريف أو نزيه.. فالناقد «المهاجم» لابد أن يكون متحيزاً أو غبيا أو يكره المخرج لأسباب شخصية أو لحساب مخرج آخر ..

ولم يكن حوارى الأول والآخير مع نادر جلال على هذا المستوى بالطبع.. بل كان على العكس حوارا متحضرا جدا حاول كل منا أن يقنع الآخر فيه بوجهة نظره.. واعتقد - من وجهة نظرى على الاقل - اننا خرجنا منه أصدقاء.. وبعد أن تحسنت - قليلا - نظرة كل منا إلى الآخر.. وتمنيت بالفعل أن أرى قريبا فيلما جيدا لنادر جلال لكى أمدحه ولاثبت له أننا يمكن أن نكون موضوعيين.. وأن نقول «كويس» كما نقول «وحش» ..

فقد كنت اعتقد دائما - ومن أول فيلم لنادر جلال - انه مخرج جيد على المستوى الحرفى.. بمعنى أنه يعرف أصول حرفته تماما ويمكن أن يحقق «صنعة» متقدمة.. وكنت أضيف له دائماً «رصيد» والديه أحمد جلال والسيدة مارى كوينى وهما من رواد السينما المصرية والعظام بالفعل ..

ولكن تشاء «الاقدار» أن يكون أول فيلم اراه لنادر جلال بعد هذا الحوار هو هذا الرجل الذى بمعنى الكلمة.. والذى مضى على اخراجه له ربما ثلاث سنوات لعل مستواه تقدم فيها كثيرا.. ولكن اذا كان مطلوبا منى أن أقول رأيى فى الفيلم فلابد أن ابدأ بهذه العبارة: «نادر.. انا اسف.. انا مضطر» .

ولا يمكن أن يغضب المخرج الشاب اذا قلت اننى قضيت أمام فيلمه ساعتين فى

منتهى الثقل والرداءة والملل.. فالموضوع سخيف جدا وقديم وفارغ تماما.. بمعنى أنه يلف ويدور حول نفسه دون أن يقول شيئاً.. والايقاع بطيء وقاتل والاحداث ممطوطة بلا أى داع وإلى حد يبعث النوم فى عينى أى متفرج.. وانت تحس دائما أنك أمام مسلسل تليفزيونى يلت ويعجن ويطيل فى الأحداث والمواقف.. وهذا أسوأ ما يصيب فيلما سينمائيا.. ومسئولية المخرج الشاب نادر جلال قبل أى احد آخر ان يقبل اخراج قصة من تاليف منتج الفيلم سعد شنب.. فاذا كنا قد صفقنا جمعياً لسعد شنب عندما انتج **«قاهر الظلام»** عن طه حسين.. فلم يقل أحد ابدا انه مؤلف قصص.. واذا كان من حقه هو أن يؤلف قصصا فليس من حق نادر جلال أن يخرج هذه القصص لكى نراها نحن فى افلام اذا هاجمناها يزعل هو !

ولا ينكر أحد أن سعد شنب منتج مجتهد وجاد.. يحرص على مستوى معقول لافلامه.. ويبدو أنه قادر على الحصول على تسهيلات انتاجية من تونس.. هذا أيضاً اتجاه جيد ومطلوب تشجيعه بهدف توثيق علاقات السينما المصرية بالعالم كله وبالدول العربية بشكل خاص.. ولكن العلاقات المشتركة ليس معناها تلفيق قصة تحدث بعض أجزائها فى مصر والبعض الاخر فى تونس.. والواقع أن الكلمة الصحيحة هى «تصور» وليست «تحدث».. لانها يمكن أن تحدث فى أى مكان فى العالم كما يمكن الا تحدث على الاطلاق.. لانها غالبا أحداث وهمية ملفقة ومفبركة بحيث يمكن فقط تصوير بعض المشاهد فى مصر والبعض الاخر فى تونس.. ولمجرد ان فى السفر سبع فوائد ..

وأحداث فيلم **«رجل بمعنى الكلمة»** مثلا تبدأ فى ميناء بنزرت التونسى.. حيث يذهب إلى هناك عادل أدهم فى زية التقليدى «الرجل الغامض» بعد أن قرأ خبرا فى صحيفة وبعد أن كان فى طريقة إلى القاهرة.. ويظل يتابع ـ كما فعل فى عشرات من أفلامه ـ محمود ياسين المصرى الذى أقام مشروعا لتعليب السمك فى ميناء بنزرت.. ونفهم أن محمود ياسين الذى أصبح اسمه السيد محسن بن عمار يقيم فى تونس منذ خمسة عشر عاماً وتزوج من فتاة تونسية هى اجلال زكى وانجب منها طفلة وحيث يعيش الجميع فى القصور التقليدية وفى «التبات والنبات» التقليدى قبل أن يجىء الشر التقليدى أيضا وهو عادل أدهم الذى يتلصص عليه بلا سبب يظهر له فى كل مكان حسب مقتضيات «الحبكة البوليسية» التى تقلد بها السينما المصرية الافلام البوليسية الرديئة.. ويصل اجرام عادل ادهم الى حد محاولة قتل طفلة

محمود ياسين.. ولكننا نكتشف - تصوروا !! - أن عادل ادهم هذا هو لواء فى البوليس المصرى يبحث عن محمود ياسين منذ خمسة عشر عاما لأنه اغتصب ابنته وقتلها.. وهذه ثغرة غير مقبولة فى السيناريو الذى كتبه رءوف حلمى.. فكيف يمكن أن يحاول الضابط قتل طفلة حتى ولو من باب الانتقام لقتل ابنته ..

ولتعزيز هذا الخط الرئيسى ينسج السيناريو جريمة اغتصاب وقتل فتاة أخرى تعمل فى شركة محمود ياسين لكى تلصق التهمة به ونكتشف فى النهاية ان القاتل هو صياد شاب مجنون هو فاروق يوسف.. وبعد أن يحل لنا الفيلم هذا اللغز الفرعى بعد ساعة .. ننتظر حل اللغز الاصلى بعد ساعة أخرى.. وبعد أن يتركهم محمود ياسين يقبضون عليه تمهيدا لترحيله إلى القاهرة لمحاكمته .. ينطق فى آخر لحظة ليحكى لنا المسألة كلها فى جملتين.. فليس هو الذى قتل ابنة الضابط وانما شخص اخر كان زميلها فى الجامعة.. ولكنه اضطر أن يهرب من بيته رغم حصار بوليس البلد كلها.. لا أحد يدرى كيف ولا لم.. فكيف خرج من مصر إلى تونس؟ ولماذا لم يبرز خطاب البنت المقتولة من أول لحظة بدلا من ابرازه فى آخر لحظة وبعد ١٥ سنة.. وفى تونس ؟..

لماذا.. لكى يتم تصوير هذه الاشياء فى تونس طبعاً !

ومن العبث مناقشة سخف الحواديت والافكار التى يخرج بها من هذا الفيلم الذى يريد فقط أن يؤكد لنا أن محمود ياسين أو «السيد محسن بن عمار» حسب اسمه التونسى و«احمد فهمى» حسب اسمه المصرى ليس قاتلا ولا سفاحا وانما هو رجل شهم وبرئ أو «رجل بمعنى الكلمة».. وهى مسألة لا أعتقد أنها كانت تهم أحدا إلى هذا الحد ..

فاذا حاولنا أن نناقش النواحى الفنية التى يتحمل مسئوليتها مخرج شاب المفروض أنه يملك لغة سينمائية لا بأس بها وكنا نظن أنه يمكن – مع غيره من الشبان – أن يصنع سينما مختلفة.. فاننا نجد بالطبع أن نادر جلال مسئول عن كل تفاصيل الفيلم مثل أى مخرج فى العالم ابتداء من الموافقة على قصة باهتة ومملة إلى أدق تفصيلة أخرى ..

أن السيناريو يغرقنا فى قصص وشخصيات متداخلة تدور حول بعضها البعض بين البوليسى والاجتماعى والمليودرامى لمجرد ملء فراغ زمنى طويل جدا بلا مبرر لان رءوف حلمى فى الواقع لا يجد مادة «يشتغل» على أساسها أو لا يجد «القماشة»

المناسبة على حد التعبير الحرفى.. لذلك فنحن أمام قصة فاروق يوسف الذى يحب عاملة ما ويقتلها على الشاطىء ويحقد على محمود ياسين الذى يتصور أنه على علاقة بها.. ثم نحن أمام مجدى وهبه المحقق أو وكيل النيابة التونسى الذى نفهم أنه كان يحب بنت عمه اجلال زكى ولكن محمود ياسين «لطشها» منه فظل يحبها ويحوم حولها ولكى تكون هناك فرصة «درامية» لعملية تعذيب ضمير حول أن يسلم زوجها للعدالة أو لا يسلمه.. ثم هناك بالطبع تلك القصة الاساسية التى تفتقد المنطق حول ضابط البوليس الذى يثأر بنفسه شخصيا لموت ابنته متنقلا بحرية بين مصر وتونس كأى سائح ليضفى قضية عمرها ١٥ سنة.. أما الحوار فهو طويل وممل هو الآخر ومضطرب تماما بين التونسية والمصرية وحيث يتكلم فاروق يوسف وحده بالتونسى لسبب مجهول بينما تتحدث اجلال زكى وابوها ابراهيم الشامى ومجدى وهبه بالعامية المصرية رغم أنهم توانسه ولمجرد أن الفيلم وجد نفسه «مزنوقا» فى حكاية تونس فترك كل ممثل يتحدث باللغة التى يريدها ..

لا يمكن إضافة التصوير لرصيد المصور الشاب سمير فرج الذى قدم أفلاما أفضل بكثير.. فالتصوير ليس منفصلا عما تصوره.. وان كنت أخذ على سمير فرج استخدام «الكروس فيلتر» بلا مناسبة ومن باب الانبهار به فقط.. ورغم أن الايقاع بطئ جداً وقاتل فلا يمكن محاسبة المونتاج لان المادة نفسها مملة ..

ونادر جلال كمخرج هو المسئول بالطبع عن كل هذا.. ولكنه مسئول أكثر عن اختيار زواياه من أجل تكوينات مدرسية جامدة وشكلية جدا بلا مضمون لا درامى ولا جمالى مقنع... وهو يضع مثلا شخصياته فى أوضاع متخشبة تفتقد مرونه الحركة وصدقها.. كما يفتعل مطاردة سيارات مضحكة جدا تكاد السيارة فيها تلحق بالاخرى ولكنها تتوقف لكى يتم التصوير وتأثرا بالافلام الامريكية.. ثم مطاردة «جرى» بين محمود يسين وفاروق يوسف لا يلحق فيها ايضا أحد بالآخر ابدا ولمجرد استمرار التصوير فى «تكوينات» خاصة تعجب نادر جلال فى شوارع وازقة بنرزت ثم يجعل عسكرى بوليس عجوزاً جدا يطارد محمود ياسين عند هربه من بيته فى مصر بحيث أثار ضحك الجمهور.. وكلها أخطاء راجعة لرداءة التنفيذ و«الكلفتة» أو عدم الاكتراث أو الظروف الانتاجية الصعبة.. وهذا سر «الدوبلاج» الردئ لكثير من عبارات الحوار واختيار خليط متنافر من الموسيقى كما هو سر «السلوموشان» أو الحركة البطيئة التى تسود روح وايقاع وجو العمل كله ..

ومن الظلم تقييم التمثيل فى فيلم كهذا تدور شخصياته فى فراغ.. ويتحرك ممثلوه كالدمى أو العرائس الخشبية وتوضع على السنتهم عبارات جوفاء.. ويتحمل محمود ياسين بلا شك مسئولية قبول دور كهذا.. بينما يتعرض مجدى وهبة لظلم كبير عندما يجيء حظة فى فيلم كهذا مع أنه ممثل جيد لا أدرى لماذا لم يتم استغلاله فى السينما افضل من ذلك.. كما تتعرض اجلال زكى لظلم أكبر فى أول بطولاتها السينمائية وحيث يسندون اليها دورا باهتا لايمكن أن يخدم فاتن حمامة نفسها.. فليست هناك ممثلة فى العالم يكون كل دورها طوال فيلم كامل أن تقول: محسن.. محسن.. محسن.. آلاف المرات.. ولكنها وجه مقبول جدا يمكن أن يعطى أفضل فى أفلام افضل .. ثم هناك طفله لا يمكن نسيانها.. قدموها وقد وضعت «الروج» والباروكة وكانت الطفلة الوحيدة فى العالم التى تبدو أكبر من أمها إجلال زكى.. بينما يتفوق فاروق يوسف فى أول شخصية هامة تسند إليه.. ورغم سخافة المسائل كلها فهو يلفت النظر إليه بقوة ويستحق قطعافرصا أكبر.. ويا عزيزى محسن نادر جلال.. أنا آسف.. انا مضطر.. فهذا هو مافعلته أنت وليس أنا !

من الذى كتب اسمه على الرمال؟!

لا انكر أننى أحس بحرج كبير وأنا اتعرض لفيلم **«سأكتب اسمك على الرمال»** فهو من إخراج مخرج مغربى.. وهو بشكل ما انتاج مصرى مغربى مشترك.. ومعظم الفنانين والفنيين العاملين فيه مصريون.. وان كانت القصة مغربية والجو نفسه مغربى.. والفترة التى يتناولها الفيلم هى فترة من أهم فترات تاريخ الشعب المغربى الشقيق فى كفاحه من أجل الاستقلال.. وهو اتجاه لابد أن نشجعه فى السينما العربية كلها من ناحية بحيث لا تصبح هناك حساسية خاصة فى معاملة هذه المحاولات بنفس قسوة «وعقلانية» معاملتنا للموضوعات الهابطة..

ومن ناحية أخرى فهذا أول تعاون - فى حدود علمى - بين السينما المصرية والسينما المغربية.. ولقد كانت السينما المصرية رائدة دائما وهى السينما الأم فى المنطقة العربية كلها.. وكان هناك دائما هذا الاندماج والتعاون بدرجة أو بأخرى بين السينما المصرية والفنانين العرب من كل البلاد وفى كل المجالات وهو اتجاة توقف منذ بضع سنوات.. لاسباب سياسية أحيانا.. واقتصادية أحيانا.. ثم بعد اهتمام معظم البلاد العربية بسينماها المحلية الخاصة التى لم تعد معها السينما المصرية هى منطقة الجذب الوحيدة للسينمائى العربى هنا أو هناك ..

ومن ناحية ثالثة يبدو عبد الله المصباحى شابا جاداً فى اختيار موضوعاته على الاقل.. وجرأته على أن يقدم فى أول افلامة «سأكتب اسمك على الرمال» موضوعا صعباً مثل حركة المقاومة المغربية ضد الإحتلال الفرنسى فى سنوات ماقبل الاستقلال.. وطرد الملك محمد الخامس من بلاده ثم عودته على اكتاف الشعب من خلال عدة نماذج لبعض المواطنين المغاربة العاديين - بل المطحونين - ومعاناتهم المعيشية والسياسية ثم أنتصار الشعب فى النهاية.. هذا الاختيار فى ذاته لموضوع تاريخى جاد يستحق التحية والتشجيع وبعض الرفق على الاقل فى المناقشة ..

ولكن السينما ليست عواطف.. كما أن التاريخ والوطنية ليسا مبرراً لشىء.. وهى قد تصلح وحدها لصنعه كتاب أو مقال تاريخى ولكنها لا تكفى لصنع فيلم.. وتشجيع

الاتجاهات «الوطنية» فى السينما لا يمكن أن يتجاهل أن تكون «سينما» أولا.. والناقد الذى يصفق للأفكار وللنوايا الحسنة مجردة ليس ناقداً.. أو ليس ناقداً أمينا..

ولقد كانت محاسن فيلم «سأكتب اسمك على الرمال» هى مجموعة الأفكار الحماسية التى ذكرناها حتى الآن.. وهى ليست افكاراً حماسية من المخرج وحده وانما منا نحن ايضاً.. فنحن نؤيد بشدة أى محاولة للتعاون بين السينما المصرية والسينما العربية فى كل البلاد.. وهو اتجاه نطالب بدعمه وتطويره فى هذا الوقت بالذات أكثر من أى وقت مضى.. لأن السينما العربية هى الامتداد الطبيعى - جغرافيا وتاريخيا - للسينما المصرية.. ولان الجمهور العربى هو السوق الطبيعى والأول للفيلم المصرى ..

ولكن .. يتوقف الحماس لتبدأ السينما ..

وضع عبد الله المصباحى نفسه فى مأزق أكبر منه.. ففيلم مثل هذا يتطلب انتاجا أكبر بكثير من الانتاج الهزيل الذى رأيناه.. ومكتوب على الفيلم أنه من انتاج شيئين: شيء اسمه «الملكية المغربية» وشيء آخر اسمه «الاتحاد العربى».. والاثنان يبدو انهما شركتان مجهولتان تماما أو مجرد لافتتين لا تملكان فلوسا.. فالامكانيات المتاحة للفيلم فقيرة جدا بشريا وفنيا وعلى كل المستويات.. فمثل هذه الموضوعات لا يمكن تقديمها الا بمجاميع كبيرة وفى ديكورات جيدة.. بينما كان عدد الكومبارس المشتركين فى كل مشاهد المظاهرات والجنازات العديدة التى يمتلئ بها الفيلم ثم العمليات العسكرية.. لا يزيد عن عدد الجمهور فى الحفلة التى شاهدت فيها الفيلم.. يعنى عشرين.. والديكورات فقيرة وقبيحة ولا تستطيع أن تحدد لها طابعا أو طرازا واضحاً لا مغربيا ولا مصريا.. ومن حسن الحظ ان معظم مشاهد الفيلم «خارجى».. أى تم تصويرها فى الصحراء حيث الرمال وحدها هى المتوفرة فى هذا الفيلم بوفرة!.

ثم وضع عبد الله المصباحى نفسه فى مأزق آخر حين كتب السيناريو بنفسه فضلا عن الاخراج والاشراف على الانتاج فيما يبدو.. ومن قصة «الشمس تشرق فى الليل» لكاتبة مغربية اسمها حفيظة العسرى.. وأنا لم اقرأ القصة بالطبع ولكن إما أنها من نوع القصص الوطنى المباشر والخالى من الفن وإما أن السيناريو هو الذى جعلها كذلك.. وإما أن عبد الله المصباحى نفسه ليس كاتب سيناريو أصلا أو لا يصح أن يكون ..

الاحداث التاريخية معروفة وواضحة.. شعب خاضع للاحتلال والقهر وللمجاعة ومساق رغم انفه للاشتراك فى الحرب الثانية ضمن قوات فرنسا التى تحتله.. وملك وطنى هو محمد الخامس أصبح رمزاً للنضال من أجل الاستقلال فيعزل عن عرشه وينفى.. ثم انتصار لهذا الشعب وفوز بالاستقلال ..

ولكن كيف تمت حكاية كل هذا بالسينما.. أى كيف تحول التاريخ إلى عمل فنى ؟

أسرة مغربية عادية جدا.. الاب عبد الرحيم الزرقانى متزوج من أمينة رزق.. ولكنه يتزوج من فتاة أخرى فى عمر ابنته .. ناهد شريف.. وابنه عزت العلايلى عامل بسيط ولكنه شاب متحمس وإن كان حماسه يأخذ شكلا غريبا جدا.. هو اننا نراه يمشى فى الشوارع من هنا لهناك ولا أحد يدرى ماذا يفعل بالضبط سوى الكلام عن المستعمر وضربه بين وقت وآخر لكى يعود فيجرى ويمسكوه ويحطوة فى السجن.. وهكذا.. يجرى ويمسكوه ويحطوه فى السجن عدة مرات.. دون أن نفهم متى دخل وكيف خرج ..

ولكى تكون هناك قصص حب.. فان عزت العلايلى يرى سميرة سعيد ماشية فى الشارع ضائعة وجائعة فينتزع لها رغيف خبز ثم يؤويها فى بيته ثم يحبها.. وعلى مستوى آخر يقبض على ناهد شريف فى بيت مشبوه دخلته بالخطأ فينقذها من الكراكون سمير صبرى الذى يطلق شعره وذقنه ويقول ان مهنته «مشعوذ».. ثم يخطب خطبة سياسية فى نفس الوقت يقول فيها أن من مصلحة الاستعمار أن تنتشر الشعوذة لكى يبقى الشعب مضللا.. وبعد الخطبة يحب ناهد شريف ويتزوجها.

ونحن نسمع كلاما كثيرا فى نفس الوقت عن «قضية الصحراء» المطروحة الآن بين المغرب وموريتانيا.. فقد كانت فى تلك الأيام أرضا مغربية اغتصبها الأسبان.. ولذلك فالاسبان طرف ثالث فى الفيلم.. ولكنه طرف ظريف جدا.. نتعرف عليه من خلال سيدة أسبانية هى مريم فخر الدين لا ندرى ما هى مهنتها بالضبط.. وان كنا نراها مرة تشرب الخمر دليلا على أنها سيدة موش كويسة.. ومرة أخرى تحمل الجيتار.. ثم هى تتكلم خواجاتى بالطبع.. ونحن نرى سميرة سعيد الفتاة المغربية البريئة تقيم معها فى بيتها المشبوه وتقضى سهراتها وسط رجال سكارى فتغنى لهم بالمناسبة أغنية أسبانية ولمجرد أن سميرة سعيد الحقيقية تعرف الاسبانية.. وبالضبط كما تغنى اغنيتين باللغة العربية لمجرد أنها مطربة وليست ممثلة ولابد أن يكون هناك غناء فى الفيلم العربى.. بل أن عبد الله المصباحى يريد أن يقدم «فيلم

عربى جداً».. فيقدم ايضاً مشهدا فى كباريه ترقص فيه راقصة لمدة خمس دقائق.. اتعرفون ماهى الحجة؟ أن عزت العلايلى الشاب الوطنى المتحمس اراد أن يقتل رجلا خائنا.. فسأل عنه فقيل له أنه يسهر فى كباريه كذا.. فذهب إلى الكبارية ووجد الرجل يتفرّج فعلا على راقصة وهو لا يمكن طبعا أن يقتله قبل الرقصة أو فى اثنائها.. فانتظر حتى انتهت الرقصة - لكى نستمتع بها نحن أيضاً - ثم قتله ..!

وهكذا يقع عبد الله المصباحى فى كل تراث السينما التجارية..فهو يريد أن يصنع فيلما وطنيا عن تاريخ بلاده.. ولكنه يريده فى نفس الوقت أن يقدم كل عناصر الفيلم الذى يتصور هو أن الجمهور يريده: الحب والوطنية والكفاح والخطب والميلودراما والضرب والرقص والغناء.. ولان الصنعة رديئة وبدائية لا تحس بأى رابط يربط هذا كله ولا أى حبكة ولا أى تتابع منطقى.. فالأحداث متنافرة وكل شخصية تسير فى اتجاه منفصل.. والعمل كله عبارة عن جزئيات منفصلة لا يربطها تدفق أو اطار واحد سوى أن الشخصيات التى نرى من خلالها هذا كله تظهر فجأة وتختفى فجأة ..

أما التاريخ فهو موجود فى شرائط أخبارية وثائقية حصل عليها المخرج من مصدر ما ونقلها «كونترتيب» ووضعها وسط أحداثه المؤلفة.. وهذا الجزء الوثائقى الحقيقى عن احداث المغرب هو افضل من الفيلم نفسه.. ولكن أغرب ما صنعه المصباحى هو وضع دائرة فى وسط الشاشة ملأها أحيانا بصورة محمد الخامس ومرة بصور عديدة أخرى مضحكة وعلى صوت سميرة سعيد تغنى للملك المنفى الذى تصفه بالقمر.. فأصبحت هذه الدائرة رمزاً للقمر... وبأسلوب يذكرنا بأسلوب التلفزيون الردئ فى استخدام «الكاشات» و«الكروما».. والتنفيذ كله ساذج بهذا المستوى وبدائى أحيانا ..

وصحيح أن المصباحى استعان بكفاءات مصرية على أعلى مستوى.. تصوير عبدالعزيز فهمى مثلا ومونتاج حسين عفيفى وطاقم ممثلين مصرى بالكامل ولكن متنافر جدا لا ندرى على أى أساس تم «توفيقه».. ومنهم سميرة سعيد المغربية التى قد تكون مطربة جميلة الصوت ولكن علاقتها بالتمثيل هى نفس علاقتى أنا بالكومبيوتر.. ومع ذلك.. فما الذى كان يمكن أن يضيفه كل عباقرة العالم إلى فيلم يكتب اسمه على الرمال.. سوى مزيد من الرمال ؟!

مجلة «الإذاعة» - ١٦ / ٥ / ١٩٨١

«وقيدت ضد مجهول».

البداية الصحيحة لمخرج «مختلف»

أتحمس حماسا شخصياً شديدا لكل مخرج جديد يولد فيلمه الأول.. ربما لأن فى داخلى أنا نفسى مخرجا لا يريد أن يولد.. وربما لاننى كنت والى سنوات قريبة محسوبا على الشبان.. وشهدت البدايات الاولى - بل حتى ما قبل البدايات الاولى - لعدد كبير منهم.. ولكن بالتأكيد لان المخرج الجديد يوحى بالأمل فى سينما مصرية جديدة أو على الاقل.. مختلفة ..

ولهذه الاسباب كلها احسست بفرح حقيقى عندما شاهدت فيلم **«وقيدت ضد مجهول»** الفيلم الأول للمخرج الجديد - الشاب حقا - مدحت السباعى فى حفل العيد العشرين لانشاء جمعية الفيلم.. وكان الفرح حقا مزدوجا.. بل لم تكن صدفة أن يكون العرض الأول لفيلم جديد لمخرج شاب هو فى «جمعية الفيلم» بالذات.. وهى التى قدمت الافلام الأولى لمخرجين جدد كثيرين قبل مدحت السباعى فى عرضها الأول.. وهى التى أرتبطت قبل ذلك وعلى مدى تاريخها كله بحركة شابة جادة وخصبة فى مجال الثقافة السينمائية.. وأصبح عدد لا بأس به من أعضائها الذين تعلموا السينما فيها.. محترفين «كبارا» الآن.. فقد كان احد أسرار بقاء «جمعية الفيلم» واستمرارها فى أداء رسالتها النبيلة رغم كل الصعوبات هو هذه الروح الشابة أو الجو الشبابى الذى يسودها ويجدد دماءها دائماً من جيل إلى جيل .

ومدحت السباعى هو صحفى شاب أو محرر فنى على وجه الدقة فى الزميله «صباح الخير» ولكننا نؤكد أن هذه الزمالة لن تشفع له حين نتعرض لفيلمة الأول وأنه لن تكون هناك شبه مجاملة.. وسنحاول أن نقيمه ونقيم فيلمه فقط باعتباره

مخرجاً وكاتباً للسيناريو يقدم تجربته السينمائية الأولى.. فهو خريج معهد السينما قسم الاخراج وربما كانت دراسته العلمية للسينما سببا -على العكس- للتشدد فى مناقشته ..

بل أن فيلمه الأول كمحترف «وقيدت ضد مجهول» كان هو نفسه - وبنفس العنوان مشروع تخرجه فى المعهد الذى قدمه فى ١٥ دقيقة وبامكانيات المعهد التى نعرفها جميعا.. وهو فيلم قصير أثار دهشتنا عندما رأيناه منذ سنوات قليلة لا بأسلوبه السينمائى - فقد كان هو المستوى المتهيب المتواضع الذى لا ننتظر أفضل منه من أى طالب يقدم مشروع تخرجه - وانما بجرأة موضوعة وطرافته.. اذا كان يقوم على فكرة احتمال اختفاء أو سرقة هرم خوفو الأكبر.. وكل المواقف العبثية وليست حتى الكوميدية فقط التى يمكن أن تنشأ عن افتراض خيالى بالغ الجرأة كهذا.. ونجح مدحت السباعى فى فيلمه القصير فى أن يكون مختلفا بالفعل عن زملائه وهو «يشطح» هذه الشطحة الكبيرة.. كما استطاع أن يعكس سخرية مريرة لا تتجهم وهى تناقش شيئاً غريباً كهذا.. وانما تنجح فى مزج الواقع المفترض بكل جديته وخطورته بخفة دم وطرافة فى التناول قد تكون ضرورية عند التعرض لمثل هذه الموضوعات التى تبدو للوهلة الأولى خارجة عن المنطق .

وأعترف بأننى وأنا اتابع مراحل تحول مدحت السباعى إلى ممارسة الاخراج على مستوى الاحتراف بنفس الموضوع وبنفس العنوان احسست باشفاق كبير من أن يكون ما ينوى أن يفعله هو مجرد «مط» الفكرة التى سبق أن قدمها فى ربع ساعة بحيث تصلح موضوعا يشغل ساعة ونصف أو أكثر.. وانه سيكتفى بأن يملأ الفيلم ببعض التفاصيل التى تطيل من عمره فقط.. أو انه باختصار سيضرب الفيلم القصير فى عشرة.. وهذا اسوأ ما يمكن أن يحدث لفيلم !.

ولكن ما فعله مدحت السباعى كان مختلفا عن ذلك بالتأكيد.. فباستثناء أن محور فيلمه الطويل يدور حول نفس الحادث الافتراضى وهو سرقة هرم خوفو.. الا أننا كنا أمام فيلم جديد تماما ومستقل.. ليس من حيث أن الممثلين مختلفون ومساحة الاحداث أطول.. بل من حيث التناول والكثافة وعمق الرؤية وجديتها.. فالفيلم القصير كان أقرب إلى «النكتة» التى تثيرنا بطرافتها وغرابتها.. ولكننا هنا أمام عمل فنى متكامل وله قوام.. وصحيح أن الفنان واحدفى الفيلمين.. ولكنه الفرق بين «بروفة» فنان وفنان مكتمل ..

وليس مفروضا ان تشغلنا أكثر من ذلك فكرة المقارنة بين الفيلمين.. فالمفروض أن كل عمل فني له كيانه الخاص المستقل بذاته.. ومعرفتنا بأن المخرج قدم الفكرة فى مشروع تخرج قصير ثم أعادها فى فيلم طويل هى معلومة خاصة بنا وليس صحيحا أن نسقطها على الفيلم الطويل الذى ستراه الجماهير بالفعل فيصبح تأثيره أكبر بينما لا يشاهد أفلام المعاهد أحد الا من «يعنيهم الامر» ..

ومن ناحية أخرى فليست كل فكرة قصيرة تصلح «لتطويلها».. فقوانين القصة والدراما العلمية تقول أن بناء القصة القصيرة مثلا هو بناء خاص شديد الخصوصية بقدر ما هو شديد الاحكام.. بحيث لا يمكن اضافة موقف واحد أو حدث واحد أو سطر واحد على قصة قصيرة جيدة.. وليس هذا طعنا فى فيلم مدحت السباعى القصير.. ولكنه تأكيد على أن فيلمه الطويل هو عمل آخر له بناؤه الخاص وتكنيكه الخاص.. وقبل هذا رؤيته الاشمل ..

وان يثير «وقيدت ضد مجهول» هذه الافكار قبل الخوض فى تفاصليه.. هو دليل فى ذاته على أنه عمل هام.. وقد يكون مناسبا هنا أن انقل ما سمعته من السيناريست المتمرس عبد الحى اديب وهو يقول لى بعد خروجنا من عرض جمعية الفيلم: «هذا أجرأ فيلم مصرى فى السنوات العشر الاخيرة..» وأن يقول سيناريست قديم هذا عن سيناريست ومخرج جديد ولناقد «محايد» وليس لصاحب الفيلم نفسه بل بعيدا عن مسامعه. لا يمكن تفسيره بأنه مجرد مجاملة..

فالفيلم جرئ حقا وجديد حقا.. وهو جرئ لانه يخرج عن اطار السينما المصرية التقليدية .

ومخرجه الشاب الذى ينتزع فرصته الأولى من خلال القطاع الخاص - والفقير حتى وليس «المبحبح»! - الذى يبدأ بالخروج على الانماط السهلة والمضمونة والمكررة ليغامر بشىء جديد ومختلف.. هو مخرج يستحق التحية أولا على المغامرة فى ذاتها.

فالأجيال السابقة لمدحت السباعى من المخرجين الشبان ومن خريجى معهد السينما بالذات.. اما وجدوا فرصتهم من خلال ظروف عمل افضل فى ظل القطاع العام الذى لا تحكمه مقاييس الربح والخسارة والذى قدم بالفعل عددا من افضل الافلام والمخرجين.. و،أما انهم بدأوا بالمضمون وبالاستسهال.. أو على الاقل انتهوا اليه بحجة أن القطاع العام تخلى عنهم وتركهم فريسة لشروط القطاع الخاص.. وميزة مدحت السباعى أنه لم يستسلم لهذه الادعاءات فى خطوته الأولى على الاقل..

وأنه لم يبدأ بالأسهل والأربح ..

أما ميزته الثانية والاهم فهى انه استطاع أن يربط فكرته العبثية المجنونة بالواقع وبشكل خلاق وشديد الاحكام حقا ورغم بعض الهنات التى سنتحدث عنها.. فرغم أن الفكرة نفسها تبدو مستبعدة وإلى حد الاستحالة.. إلا أنه ينجح فى أن يجعلها محتملة جدا وقابلة للتصديق.. وهذا يرجع بالتأكيد إلى قدرته الحرفية ككاتب سيناريو قدم عددا من الاعمال التليفزيونية واشترك فى فيلم سينمائى واحد هو «قاتل ما قتلش حد».. وهى قدرة من الواضح من فيلمه الاول على الاقل - أنها أكبر من قدرته كممخرج ..

ان كاتب السيناريو - وهو نفسه المخرج - استطاع أن يشدنا من أيدينا خطوة خطوة لنسمع قصة خرافية.. ولكنه نجح ببراعة وبشكل مذهل فى أن يجعلنا نصدقه.. وهذه القدرة على «التصديق» هى أهم ما يطمح اليه أى فيلم قبل مناقشة العناصر الفنية الاخرى.. لأن هذه العناصر مهما كانت متقدمة ستضيع هباء فى موضوع «هرش مخ» لا نقتنع به.. ونحن فى «وقيدت ضد مجهول» اقتنعنا تماما رغم ثقتنا بخيالية ما يحدث.. وظللنا حتى آخر لحظة نتابع التحقيق وكأننا ننتظر حقا أن نعرف من الذى سرق هرم خوفو.. وكيف نقله إلى المكسيك..

ولكن ممارسة مدحت السباعى لكتابة المسلسلات التليفزيونية قبل هذا الفيلم.. أثرت عليه تأثيرا سلبيا واضحا فى الثلث الأول من الفيلم.. حيث استطالت المشاهد بلا مبرر وبلا سيطرة على الايقاع ومع صفحات كاملة من الحوار المجانى وكأننا أمام مسلسل فيديو.. ولقد أراد الفيلم فى هذا الثلث الأول أن يعرفنا على الشخصية الرئيسية التى ستكون مفتاحا لكل الاحداث.. الفلاح البسيط البرئ الغلبان «صابر عبد الرحيم قناوى» الذى يلعبه محمود ياسين والجالس تحت جذع شجرة على ترعة فى القرية يناجى فتاته هنية (صفية العمرى) ويحلم بالزواج منها بعد أن يسافر إلى القاهرة ليعمل عسكرى بوليس «قد الدنيا».. ولكن هذا التعريف لم يكن يحتاج لربع ساعة من الحوار الساذج الذى لا يضيف شيئا ..

وبعد ذلك لم يكن بناء الفيلم نفسه ولا مضمونه النهائى فى حاجة إلى هذه التفاصيل المقحمة عن ركوب الفلاح البرئ القطار.. ثم موقفه الساذج على باب معسكر التدريب.. ثم رفضه المضحك لخلع ملابسه فى الكشف الطبى.. ثم خطاباته لامه التى يخطئ قارؤها فى نطق «البسطرمة».. وكلها «فرشة» اطول من اللازم

للموضوع بهدف الاضحاك بأساليب الاضحاك التقليدية.. ولكنها بالغت فى رسم سذاجة الفلاح صابر عبد الرحيم وجهله بالعالم.. فلا أعتقد أن أحدا أصبح يصدق أن هناك فلاحا نمطيا بنفس الصورة التى ترسمه بها السينما المصرية من خمسين سنة حتى ولو فى اطار كوميدى ..

ولكن كأنما مدحت السباعى كان متهيبا وهو يمارس العمل لاول مرة فى هذا الثلث الاول.. فبعد ذلك تستقيم الامور وتصبح حرفته نفسها أكثر احكاما.. ولا يقتصر التهيب على الكتابة فقط فى الجزء الأول... بل على الاخراج نفسه.. فاللقطات طويلة.. وحركة الكاميرا تبدو حائرة إلى حد ما.. والقطعات من مشهد إلى مشهد متأثرة أيضاً «بالڤيديو».. والحوار كثير جدا.. وهناك «زومات» تنتهى هى أيضاً إلى لا شىء.. ولكن سرعان ما يسيطر المخرج على أدواته شيئاً فشيئاً وكأنما اكتسب الخبرة بعد عمل الايام الأولى.. ولان الموضوع نفسه يدخل إلى هدفه مباشرة حيث يتصاعد ايقاع الاحداث.. فلا شئ يدعم ادوات الاخراج ليستقيم عودها سوى قيمة ما يقوله المخرج وسخونته ومعرفته لما يريد توصيله..

وهكذا يصبح صابر عبد الرحيم عسكرى داورية فعلا.. ويقف فى «دركه» صائحاً تلك الصيحة القديمة التى افتقدناها: «هع.. مين هناك».. وفى كل ليلة تنطلق فيها هذه الصيحات يهرع اللصوص لتشطيب المنطقة كلها من بيوت وسيارات.. وهنا يلجأ الفيلم إلى أسلوب أقرب إلى الكاريكاتير منه إلى الواقع.. حيث تنطلق صرخات الشقق المسروقة مرة واحدة.. وحيث تحاصره السيارات المسروقة مرة واحدة ايضاً.. وتتصاعد ازمة العسكرى صابر مع رؤسائه ليلة بعد ليلة حتى تصبح جاذبيته الغريبة للصوص لغزا.. فيرسلون به إلى منطقة الهرم حيث لا يمكن أن يسرق شىء.. وهنا تبدأ مفارقة الفيلم المثيرة.. ففى الصباح التالى يكتشفون سرقة الهرم الأكبر ..

هنا يدخل الفيلم إلى منطقة العبث.. ويستثمر مدحت السباعى هذا الموقف إلى اقصى حد منتزعا منه كل امكانيات الكوميديا.. حيث يكلف الضابط عزت العلايلى بتحقيق الحادث المذهل فيعاين منطقة الهرم المسروق سائلاً معاونيه: «رفعتوا البصمات؟» .

ويتابع الفيلم ردود فعل اختفاء الهرم فى الداخل والخارج وليقدم فى نفس الوقت عدة مشاهد فى الشارع والاوتوبيس يرسم من خلالها بعض تفاصيل الواقع الاجتماعى وأن كانت أقرب إلى «الاسكتشات» المنفصلة حيث لم يتم دمجها فى بناء

الفيلم الرئيسى جيدا.. وحيث نتابع ردود الفعل العالمية مثلا لا من خلال مؤتمر صحفى أو ذعر سياحى وحركة ديناميكية نشطة وانما من خلال مذيع التليفزيون أحمد سمير الذى يظهر بشخصيته الرئيسية وهو يقرأ الاخبار ومن خلال مذيعة التليفزيون سهير شلبى وهى تجرى بعض التحقيقات عن الحادث.. وهو أسلوب يخرج عن أطار «الفيلم» إلى «التحقيق» ولكنه راجع بالتأكيد إلى أمكانيات الانتاج المحدودة.. وأن كان قد نجح على أى حال فى تقديم بعض ملامح الجو الاجتماعى العام من خلال موقف قارئ بخت دجال ودكتور جامعة مدعى وصاحب كبارية فى شارع الهرم يتحدث عن أزمة الراقصات بعد كساد شارع الهرم – وكانت هذه فرصة لتقديم رقصة تقليدية لابد منها! – ثم من خلال خطبة عصماء لشاب «تقدمى» قدمت بشكل كاريكاتيرى أيضاً.. ربما تمهيداً لموقف كاريكاتيرى آخر هو اتهام الشيوعيين بسرقة الهرم أو على الاقل باستغلال اختفاء الهرم ..

ولا يكون هناك مخرج من هذه الورطة التى لا حل لها سوى وضع العسكرى صابر الذى «سرق» منه الهرم فى مستشفى المجانين.. وهنا يصل الفيلم إلى ذروته.. ويصبح مدحت السباعى فى احسن حالاته كتابة واخراجا.. فقد كانت نماذج المجانين التى قدمها تمثل قطاعات اجتماعية مختلفة وصلت إلى الجنون نتيجة لضغوط معيشية قاهرة.. وقدم الفيلم فى هذا الجزء ربطا محكما واعيا بين الحقيقة والخيال.. وبين العقل والجنون.. واستطاع أن يصل بموضوعه إلى قمة كثافته بل والى خلاصة مضمونه كله.. وهو استحالة التفرقة بين العقل والجنون وبين المنطق والعبث.. وحيث يكشف الدكتور النفسى الذى اختار بارادته عالم الجنون والذى مثله باقتدار شديد الوجه الجديد نبيل الحلفاوى بملامحه القوية وادائه المعبر واستطاع أن يؤثر فى المشاهدين تأثيرا حقيقياً قوياً وهو يحمل خلاصة الفيلم كله اليهم.. يكشف عن الحقيقة التى لا تصلنا نحن مباشرة ولكنها تصل إلى العسكرى صابر عبد الرحيم فيدخل بالكامل فى عالم الجنون من فرط الدهشة والفجيعة.. ولينتهى الفيلم بكشف سر الهرم الضائع الذى عثر عليه فى قرية بالمكسيك ..

ولكن ليتحول الموقف العبثى إلى ما هو أكثر عبثا.. عندما يتصاعد منطق الفيلم الخاص الذى افترض اختفاء الهرم بحيث ينتهى باحتمال اختفاء النيل ..

وهكذا ينتهى فيلم جديد حقا وغريب حقا ينطلق من الخيال ولكن دون أن يفقد المنطق.. ويدور حول فكرة عبثية ولكن لا يحولها إلى ميتافيزيقيا محلقة فى المجهول..

ويحدثنا عن أشياء غريبة ولكن لا يفقدنا صلتنا بالواقع والتفكير فيه.. ولا يلجا الى الموضوعات الرائجة والمعدلات السهلة وانما يجرب ويغامر ويقتحم.. وتلك هى مهمة السينما الجديدة والحديثة حقا ..

هناك بالطبع اخطاء التجربة الأولى.. ولكنها اخطاء لا تنتقص من قيمة العمل فليس الهدف هو «التكنيك» فى البداية.. وانما ما يعبر عنه هذا التكنيك.. ثم ان التكنيك بالمعنى المتعارف عليه ليس «كيمياء» معقدة.. وانما هو مجموعة قدرات ممكن اكتسابها بالعمل وحده وبالممارسة يوما بعد يوم.. ومدحت السباعى فى أول أفلامه لا يقل شيئاً أبداً عن اسماء كبيرة «مخضرمة» شغلتنا طوال ثلاثين سنة بموضوعات تدور فى الفراغ.. وهو يلجأ الى الصيغة الذكية حينما يستعين باسمين كبيرين : محمود ياسين الذى نجح فى اداء دور كوميدى وان لم يكن فى أحسن حالاته بسبب المبالغة الكاريكاتيرية فى الأداء وهى مسئولية المخرج أيضا.. وعزت العلايلى الذى كان عصب الفيلم وروحه المتدفقة.. وإلى جانبهما عدد كبير من الوجوه الجديدة على البطولة المطلقة مثل صفية العمرى التى نجحت فى لعب شخصية جديدة عليها ولم يكن يعيبها الا الملابس «الهوانمى».. و الوجوه الجديدة تماما وعلى رأسها جميعا نبيل الحلفاوى الذى يستحق الاشادة به مرة ثانية كما يستحق أن يأخذ فرصة أكبر فى السينما.. والفيلم يعيد اكتشاف مصور مختلف هو كمال عيد فى مستوى جيد.. ويقدم خطوة أخرى للأمام للمونتير عبد العزيز فخرى الذى يقف هو بخبرته وراء مخرج جديد ليقدم عملا متكاملا ومتدفقا لا يعيبه إلا ترهل الجزء الأول.. ولكن مرحباً بمخرج جديد كان يستحق أن يولد .. وعليه أن يتحسس قدميه جيدا فى الخطوة الثانية ! ..

مجلة «الكواكب» – ٢ / ٦ / ١٩٨١

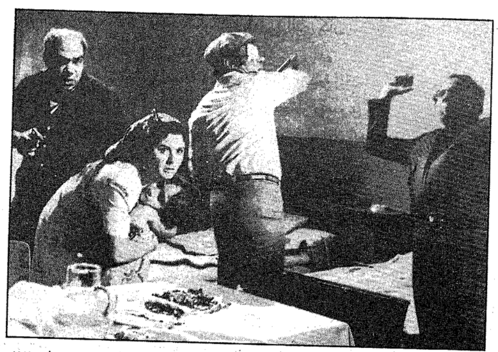
«المشبوه»سعاد وعادل معاً وأسباب نجاح أخرى !

حتى قبل بداية عرضه ومنذ أول خبر تردد عن بدء العمل فى فيلم **«المشبوه»**.. كان هذا الفيلم مهما ومثيرا لاقصى حد من الاهتمام.. ولأكثر من سبب ..

ففى صعوده المستمر طوال السنوات الأخيرة.. كان لابد أن يصل عادل إمام إلى سعاد حسنى.. وطبقا للمقاييس التى كانت سائدة لمفهوم النجم والنجمة فى السينما المصرية طوال العشرين سنة الماضية على الاقل.. كان طبيعياً أن يصبح هذا اللقاء مثيراً بين نجمة كانت على القمة فى اطار «السندريللا».. ونجم بدأ زحفه الحثيث إلى القمة ولكن فى أطار «الكوميديان» الذى يضحك الناس دون أن يجرؤ على حب البطلة.. وكان قد ساد فى أذهان الجميع أن الكوميديان يقف إلى جانب أو إلى وراء الفتى اللامع المصقول ليكمل الصورة ويسد الفراغ.. ولكن البطلة عندما تفكر فى ان تحب.. فهى لا تتنازل عن أقل من مستوى أنور وجدى أو عمر الشريف وانتهاء بنور ومحمود وحسين.. ولا أحد يدرى بالضبط من الذى وضع فى السينما المصرية أن الكوميديان لايمكن أن يحب السندريللا وإلا قامت القيامة !

ومن بين قواعد وتقاليد كثيرة نجح عادل إمام فى أن يكسرها فى سينما السنوات الأخيرة.. يبدو أنه نجح أيضاً فى أن يكسر هذه القاعدة.. ونتيجة لمتغيرات كثيرة فى «سوق النجوم».. أصبح ممكنا الان أن يقف عادل إمام بطلا أمام سعاد حسنى.. وليس معنى هذا على الإطلاق أن فلانا أحسن من فلانة أو أن فلانة أعظم من فلان. ولكن كانت هذه هى مقاييس السوق.. وكانت هذه هى «أحكام» السينما المصرية التى لا يمكن نقضها أو ابرامها.. أو على الاقل كان الجميع يتصورون ذلك !

على أى حال.. كان توقع اللقاء مثيرا اذن.. فنحن جميعاً ننتظر لنرى: كيف يمكن أن يكون شكل هذه «التركيبة»: سعاد حسنى أمام عادل إمام.. وهل يمكن أن تنجح ليس تجاريا بالطبع.. فنجاحها التجارى مضمون مقدما مائة فى المائة.. وانما فنيا



المشبوه - إخراج سمير سيف - ١٩٨١

أو دراميا.. ومن منهما يمكن أن «يأكل» للآخر اذا تصورنا أن كلا منهما أصبح حوتا كبيرا أقوى بالتأكيد من كل الاسماك الصغيرة.. ثم من منهما يتقبله الجمهور أكثر: سعاد النجمة الراسخة ذات الرصيد الطويل الفنى.. أم عادل الذى حقق شعبية كاسحة فى سنوات قليلة نسبيا وقلب كل الموازين؟.. ثم ما هو نوع القصة التى يمكن أن تجمع بين شخصيتين كهاتين ظلت السينما المصرية تقدم كلا منهما حتى الآن فى تصور ثابت مناقض للآخر.. شكلياً على الأقل؟ ما هو الان الموضوع المحكم الذى يمكن أن يكسر القاعدة ويجمع الإثنين فى قصة حب تكون من القوة ومن الحبكة بحيث تجذب الناس؟..

كل هذه اسئلة كان لابد أن يثيرها أول فيلم يجمع بين سعاد حسنى وعادل إمام..

ومن ناحية أخرى.. كان هذا ايضاً أول فيلم يخرجه سمير سيف بعد تجربة **«المتوحشة»** الاليمة بالتأكيد.. والتى شاءت الصدفة أن تكون بطلتها أيضاً هى سعاد حسنى.. وهى التجربة التى افقدت سعاد حسنى وسمير سيف معا قدراً لا بأس به من رصيدهما.. والقياس مع الفارق بالطبع.. فحجم خسارة المخرج الشاب كانت أقل بكثير من خسارة النجمة الكبيرة.. التى شاء الحظ أن تواجه وفى نفس الوقت

تجربة أخرى مريرة مع فيلم **«شفيقة ومتولى»** الذى كان أفضل على كل المستويات من «المتوحشة» ولكنه لم يلق مصيراً أفضل ..

ولكن لان سعاد حسنى ممثلة عظيمة الموهبة راسخة القدم وصاحبة تجربة طويلة فنية ولم تنشأ من فراغ.. فقد استطاعت أن تجتاز وبسرعة واصرار كبيرين ازمة عاصفة.. كانت كفيلة بأن تطيح بممثلة أخرى هشة أو اقل قيمة وموهبة.. وهى تعاود العمل وتسترد مكانها وبسرعة فى **«أهل القمة»** ثم فى **«المشبوه»**.. والفيلمان اللذان يعرضان فى وقت واحد يعيدان الكثير إلى رصيد سعاد حسنى.. ويعكسان فى نفس الوقت ذكاءها الفطرى.. فهى تغير فيهما جلدها أو «رداءها» التقليدى.. وتخرج أولا من اطار «السندريللا» ومن اطار «زوزو» فى وقت واحد ..

ثم تخرج ثانية من دائرة «المستشارين التاريخيين» الذين أوحوا لها بأنها يمكن أن تجرب كل شىء وتنجح دون حاجة إلى ايه مقومات اخرى للنجاح.. ثم هى تقدم وبكثير من الذكاء والتواضع ما يمكن اعتباره «تنازلات» فى مفهوم النجمة أو «البرنسيسة» التقليدى فى السينما المصرية من حيث حجم الدور واهميته ومواصفاته فى الملابس والماكياج وملامح «العروسة الحلاوه» ثم من حيث البطل الذى يقف أمامها .. وأتخيل أن أفلامها التى لم تعرض بعد مثل **«دعوة على العشاء»** و«تعيش الطيور ازواجا» ستؤكد هذا الأتجاه أكثر ..

أن سعاد حسنى فى هذه الافلام لا تتعامل مع مفهوم «البطولة» بالمعنى الساذج السائد.. وهو أن تظهر البطلة من أول لقطة إلى آخر لقطة.. وان يدور كل التركيز حولها هى بحيث يصبح كل الآخرين كومبارس.. وان تلبس بشكل معين وتتحرك بشكل معين والايقع فى حبها الا بطل ذو مواصفات خاصة.. وهى على العكس تكسر كل هذا بذكاء ومرونة.. وتقيس الدور بأهميته وليس بحجمه.. ودوراها فى «أهل القمة» وفى «المشبوة» مثلاً أقل مساحة من دورى نور الشريف وعادل إمام.. بل انها فى الفيلمين تلعب أولا شخصيتين مطحونتين تماما ومن قاع المجتمع.. وتقبل التنازل عن مقاييس شكلية كثيرة فى ملابس وماكياج «السندريللا».. لانها تدرك أنها بادائها لهذين الدورين يمكن أن تكسب أرضا أعرض بالاقتدار فى التعبير.. وفى الوقوف بثبات أمام نجمين شابين فى قمة لمعانهما الان هما نور وعادل.. وانها من خلال «المباراة» فى التمثيل معهما عليها أن تثبت أنها مازالت سعاد حسنى ..

ولقد نجحت سعاد فى ذلك كله إلى حد كبير واثبتت ليس فقط انها مازالت سعاد

حسنى.. وانما أيضاً سعاد حسنى انضج وأكثر خبرة ..

ونحن فى **«المشبوه»** نراها ومن أول لقطة بنت ليل رخيصة تلبس بنطلونا ضيقا لامعا.. ونفهم على الفور أنها من هذا النوع «الغلبان جداً» والمستهلك من بنات الليل الذى يمكن أن يصحبه أى صعلوك – خاصة لو كان من ضيوف القاهرة الذين يكثرون عادة فى الصيف – إلى الشقق المفروشة.. وهناك تلتقى بنموذج آخر من فئران الليل.. حيث يكون عادل إمام يقتحم نفس الشقة لسرقتها ومن خلال مداهمة البوليس لهما تتوحد جهودهما ضد «العدو المشترك».. ويتمكن اللص الشاب من شغل البوليس عنها فتهرب ويكمل هو محاولة الهرب من ضابط بوليس شاب هو فاروق الفيشاوى حيث يتمكن من التغلب عليه بل وسرقة مسدسه الحكومى.. وتصبح هذه هى عقدة حياة ضابط البوليس الذى لا يستطيع أن ينسى أبدا أن هذا اللص ضربه وأطاح بهيبته حينما سرق مسدسه.. فيكرس بقية حياته فيما يبدو لمطاردته.. ويصبح هذا خطا دراميا أساسيا موازيا للخط الآخر الرئيسى وهو علاقة عادل إمام بسعاد حسنى التى فقد أثرها تماما.. ولكنه يسأل عنها فى الاماكن المشبوهة إلى أن يعثر عليها.. فنفهم أنه حبها ويتزوجها بالفعل وفى المشهد التالى مباشرة.. لكى يدخلنا هذا الغرام المفاجىء فى «التيمة المستهلكة» التى تقول أن الحب يغسل الذنوب ويطهر النفوس وما إلى هذا الكلام السينمائى .

ولكن عادل إمام عضو فى عصابة لصوص يرأسها أخوه الأكبر سعيد صالح وتضم فؤاد أحمد اللص العنيف جدا الذى يتحدث باللهجة الدمياطية أو البورسعيدية .. ونعيمة الصغيرة التى يخفون المسروقات فى بيتها وتتولى بيعها.. ويحدث الخلاف التقليدى بين «الحرامية» فيترك فؤاد أحمد العصابة بعد شجار مع عادل إمام فيبلغ عنه ويودع فى السجن حيث ينتقم من اللص الواشى «بخرق عينه» ولا مؤاخذة.. واثناء فترة السجن تضع زوجته سعاد طفلا.. فتزداد رغبته فى التوبة ويخرج من السجن فعلا ليأخذ زوجته وابنه ويرحل إلى بورسعيد ليبدأ حياة جديدة شريفة ..

ولكن تشاء الصدفة أن يفاجأ هناك وهو ينفذ أحكام «المراقبة» بالضابط الشاب وقد انتقل إلى هناك.. حيث يجد الفرصة للانتقام.. وفى نفس الوقت وإلى بورسعيد أيضاً يصل أخوه الأكبر سعيد صالح بعصابته التى أصبحت تضم الان فؤاد أحمد زائد على الشريف.. ويحاول أغراءه بالعودة إلى عملية أخيرة يسطون فيها على سيارة تحمل مرتبات عمال شركة ما... ويرفض اللص الشريف بالطبع اغراءات أخيه

والتخلى عن حياته المستقيمة.. ولكن ضغوط ضابط البوليس الذى يسومه العذاب من ناحية وحاجته للمال بعد أن خسر كل شىء من ناحية أخرى واشتغلت زوجته رقاصة كالعادة.. دفعته أخيرا للاشتراك فى عملية السطو على سيارة المرتبات حيث يموت أخوه ويستولى هو على المبلغ لنفسه فتطارده العصابة ويسرقون ابنه الطفل ولكنه يتمكن فى المطاردة النهائية التقليدية وبمعونة ضابط البوليس نفسه من انقاذ الطفل وتصفية حتى حساباته القديمة مع الضابط.. لكى يعيش الجميع فى تبات ونبات مثل كل الناس – الاشرار والاخيار معا – فى السينما المصرية .

هذه هى الخطوط الرئيسية «لحدوته» فيلم «المشبوة» التى لا يمكن تقديمها باختصار أكثر من ذلك حيث أنها مزدحمة بالاحداث والمغامرات والكر والفر والتوبة والرجوع عن التوبة والخناقات وكما لابد أن نتوقع من فيلم يخرجه سمير سيف ولكن من خلال «حدوته» بالفعل فيها كل مقومات «الحكى» والخروج من قصة إلى قصة مثل حكايات الشاطر حسن ولان سمير سيف الذى اشترك فى كتابة القصة مع ابراهيم الموجى هو تلميذ ذكى جداً للمدرسة الامريكية التى أول دروسها: «كيف تحكى قصة».. والسيناريو فى «المشبوه» محبوك بالفعل إلى أقصى حد.. والشخصيات مقنعة ومرسومة جيداً وبجاذبية والاحداث تتولد حدثا من الآخر بتدفق منطقى وايقاع حى وساخن طول الوقت بحيث يجلس المشاهد مشدودا إلى مقعده دون أن يفلت من الفيلم لثانية واحدة.. مما يدل على أن إبراهيم الموجى كاتب السيناريو تمكن تماما من أسرار صنعته.. لو أضفنا إلى ذلك أيضاً قدرته المعروفة على صياغة حوار متميز يتسم بكثير من الجرأة والحس الكوميدى واصطياد التعبيرات الشعبية والمبتكرة فى نفس الوقت ..

ولكن أن يزعم سمير سيف أو ابراهيم الموجى أن هذه قصتهما.. فآسف جدا.. كنت أحب أن يشيرا من قريب أو بعيد إلى أن هذه هى قصة الفيلم الامريكى **«لص ذات مرة»** الذى أخرجه رالف نيلسون وشاهدته القاهرة منذ نحو عشر سنوات أو أكثر ولعب فيه آلان ديلون دور البطل وآن مرجريت دور الزوجة وجاك بلانس دور الاخ الأكبر الذى يريد إعادة أخيه إلى حياة الاجرام التى اعتزلها وبدأ حياة شريفة.. فالهيكل الاساسى للقصة هو هو باستثناء أن آلان ديلون يموت برصاص البوليس فى النهاية نتيجة غلطة بينما يعيش عادل إمام.. وأن الطفل كان طفلة.. والتمصير والاضافات أو «التحابيش» التى اضافها الفيلم المصرى إلى الفيلم الامريكى لا

تجعلها قصة اخرى.. وعيب جدا ألا يشير الشابان الذكيان بحرف واحد إلى مجرد «استيحاء» ولا تقول «نقل» القصة من مصدر آخر.. بينما يعجبنى فى «الكبار» الذين نسميهم نحن «القدامى» انهم أحرص على هذه الاخلاقيات.. والغريب أن يذكر حسن الامام على الشاشة وبوضوح وطول عمره مصدر كل فيلم من أفلامه.. وهذه ميزة لابد أن تحسب له.. بينما سمير سيف المخرج الشاب الذى عمل معه مساعدا لفترة لاباس بها لا يتعلم منه هذه الفضيلة ضمن ما تعلمه ..

ورغم أننا نضع يدنا على مصدر الهيكل الاساسى للاحداث.. فإن سمير سيف فى «المشبوه» يقع فى نفس ما وقع فيه فى أفلامة الثلاثة السابقة.. وهو تأثره الشديد ببعض مواقف - بل مشاهد - الافلام الامريكية والفرنسية التى يحبها إلى أقصى حد وبالذات أفلام الحركة أو «الاكشن» التى يتصور أنها السينما الحقيقية والوحيدة.. وإلى حد نقل بعضها بالكامل بل ربما بنفس «الميزانسين».. وبما أننا - حتى الحرامية عندنا - لسنا أمريكيين ولا فرنسيين.. فان المسائل تصبح مضحكة.. مثل مسألة الجوارب النايلون التى يضعها الحرامية على وجوههم فى **«دائرة الانتقام»**.. ثم مسألة الاقنعة التى يضعها اللصوص على رءوسهم وفيها ثقب للعينين فى «المشبوة»..

ورغم الجهد الهائل المبذول فى التمصير فأنت هنا أيضاً - ومثل أفلام سمير سيف الاخرى - تحس دائماً أنك رأيت هذا المشهد أو ذاك من قبل فى هذا الفيلم الفرنسى أو ذاك الامريكى.. واتخيل أن الزميل يوسف شريف رزق الله مثلا لابد سيتذكر على الفور كل فيلم من هذه الافلام وهو جالس يتفرج على «المشبوه» باعتباره قاموسا سينمائياً متحركا.. وكالعادة أيضاً وفى كل الافلام البوليسية وحتى حلقات التليفزيون لابد أن تحدث المطاردة النهائية فى مكان كبير جدا ومعقد مثل مصنع أو محطة ما لكى تصبح هناك امكانية للجرى والاختفاء اثناء اطلاق الرصاص وامكانية لاستخدام السلالم والابراج والممرات التى لابد أصبح يحفظها أى مشاهد سينما عادى.. وهنا لا يستطيع سمير سيف مقاومة اغراء أن يدخر معركته النهائية فى «المشبوة» لتحدث فى الحوض الجاف فى بورسعيد حيث يختفى البشر تماما بأمر المخرج وتموت الحركة فى مكان حيوى كهذا الا من أربع شخصيات تمثل فيلما: الاب الذى يحاول انقاذ ابنه من المجرم الذى يهدد بقتله.. والضابط الذى يلحق بالجريمة ليشترك فى المطاردة بلا دعوة.. والام التى تهرع

لمتابعة مصير ابنها. ونحس ونحن نشاهد الجرى والاختفاء وطلقات الرصاص أننا فى شيكاغو أو محطة الفضاء فى هيوستون ..

ويظل هناك تساؤل عن جدوى أو مغزى كل ما يدور امامنارغم جودة الصنعة.. فما الذى تخرج به من هذا الفيلم؟.. أن اللصوص ناس طيبون جدا وشرفاء فى الواقع لو اتيحت لهم الفرصة.. وهى فكرة مستهلكة جدا حتى لو كانت صحيحة.. وليس هناك سبب فى العالم يجعلنى اختار نجمين كبيرين جدا ويملكان كل هذه الجاذبية الجماهيرية مثل سعاد حسنى وعادل إمام لاجعل الأولى بنت ليل والثانى لصا ثم أحشد حولهما كل امكانيات التعاطف هذه من الجماهير - بل وضد البوليس نفسه - بحجة انهما يريدان أن يتوبا ويبدأ حياة شريفة.. فماذا عن الشرفاء من الاصل ؟!

والاحداث التى تنتقل فيما بين القاهرة وبورسعيد ليست لها أيه علاقة بالقاهرة وبورسعيد.. الا من حيث أننا نعرف أن فى القاهرة لصا يسرق الشقق المفروشة كما يحدث فى أى مدينة فى العالم.. والا أننا نسمع فى الفيلم أن هناك سوقا حرة فى بورسعيد وأن عادل إمام صور لقطة أو لقطتين وهو يبيع الاقمشة فى السوق التجارى.. وباستثناء ذلك فأنت تستطيع نقل كل هذه الاحداث إلى طوكيو وانت مرتاح الضمير تماما.. ذلك أن فهم سمير سيف للسينما هو أنها عسكر وحرامية فقط.. وأن كل علاقتها «بالمكان» الذى تحدث فيه هى مجرد الصدفة.. وأن ربط الافلام بالناس وبالحياة هى مسألة دمها ثقيل جدا لانه لم يتعلمها من السينما الامريكية والفرنسية.. ذلك لانه لم يتعلم من السينما الامريكية والفرنسية افضل مافيها ..

أما علاقة الضابط المهان باللص الذى اهانه ومتابعته له طول الفيلم ليأخذ بثأره الشخصى.. فهى علاقة مستهلكة أيضاً منذ «بؤساء» فيكتور هيجو ومنذ علاقة الثأر الشخصى بين جان فالجان ورجل البوليس الذى لا أذكر أسمه.. وهى لا تبرر على أى حال أن نرى فاروق الفيشاوى وكأنما هجر كل شئون حياته الاخرى وتفرغ لمطاردة عادل إمام.. لاسيما أن الصدفة ووزارة الداخلية أيضاً تدخلتا لمساعدته بنقله إلى بورسعيد من بين كل بلاد بر مصر ..

ومذهل حقا الا يكتفى «المشبوه» بكل مقومات النجاح والأثارة التى احتشدت له.. فيلجأ أيضاً إلى حشر مشهد ترقص فيه سعاد حسنى.. وكأن سعاد لم تقتنع بعد

بانها أعظم من أن تلجأ إلى الرقص الذى ليست فى حاجة اليه والذى لم يعد يناسبها.. أو كأنها لم تقتنع بعد بما فعله بها كل الرقص الذى رقصته فى «المتوحشة» الذى أخرجه سمير سيف ايضاً ..

والفيلم لكى يصل إلى هذه الرقصة يجعل سعيد صالح الاخ الفاسد جدا الذى يريد اجبار أخيه على العودة للجريمة.. ينتهز فرصة غيابه فى رحلة «الكعب الداير» التى يبحث فيها البوليس عن سوابقه فى المدن المختلفة.. ليحاصر زوجته الوحيدة بالضغوط وإلى حد حرق سيارتها «السوزوكى» مصدر رزقها فى غياب زوجها.. وليس هناك أولا أخ مصرى نذل إلى هذا الحد حتى لو كان جاك بالانس كذلك.. لاسيما أن الفيلم الامريكى كان يتحدث عن حلقة صغيرة من حلقات المافيا حيث يمكن أن تحدث أشياء كهذه.. ورغم معارضة الزوجة لكل ضغوط واغراءات الاخ الذى تكرهة كراهية عمياء.. فانه يقنعها بأغرب شىء فى العالم وهو أن تشتغل راقصة فى كبارية لتكسب عيشها.. واقسم اننى تصورت أن الزوجة لا يمكن الا ان ترفض.. ولكن مين!! وحياتك وافقت بسهولة شديدة جدا.. وفى اللقطة التالية مباشرة رأيناها ترقص بالفعل فى الكبارية ..

ثم انتظروا ما حدث بعد ذلك.. يعود زوجها فجأة فى هذه الليلة بالذات.. يذهب إلى البيت فعلا يجد زوجته.. تقول له جارته انها تعمل ممرضة فى المستشفى.. يأخذ ابنه من الجارة ويذهب به إلى المستشفى.. لماذا لم يتركه مع الجارة نائماً؟.. لكى يقابله أخوه الشرير على بابَ المستشفى وكأنه قرأ السيناريو من قبل وعرف أنه سيذهب إلى المستشفى.. وببساطة شديدة يصحبة إلى الكباريه - والولد على كتفه - ليريه زوجته وهى ترقص.. وفقط لان سمير سيف يريد أن يكرر مشهد آلان ديلون وهو يضرب زوجته آن مرجريت !!

ونحن يمكن أن نقتنع بعادل إمام لصا خارجا على القانون ومطاردا طول الوقت.. بعد أن أثبت أنه ممثل عظيم قادر على أداء كل الشخصيات.. وهو ينجح بلا شك فى مواجهة خبرة سابقة عليه ومتمكنة جدا مثل سعاد حسنى فى تجربة جديدة لابد أن الجميع كانوا يترقبون نتائجها.. وقد نجح الاثنان بامتياز.. ونجح سمير سيف بامتياز أيضاً فى «تركيب» هذا الثنائى الذى كان البعض يتصوره مختلفا وحقق بينهما انسجاما مقنعا إلى اقصى حد.. ثم فى ادارة مباراة الاداء بينهما واستخلاص أفضل ما فيهما معا.. وكانت مشاهد الحب بينهما فى منتهى العذوبة

والبساطة والصدق.. فسعاد تعيش الشخصية الجديدة عليها كأحسن ما تكون.. وتعكس احساسا هائلا بالقهر والاصرار على الحياة بشرف والتمسك بفرصتها فى السعادة وسط كل الضغوط كأنها تعيش الحقيقة.. وهذه هى «سعاد الجديدة» التى تكشف عن مزيد من خبرات ممثلة عظيمة مكتملة ..

أما عادل إمام فهو يؤكد هنا ايضاً انه يستحق كل ما وصل اليه.. وان لاشىء يجىء من فراغ.. فقد كان بداخله مارد وكأنما بدأ يخرج من القمقم.. وهو فى «المشبوة» يقدم وجها آخر من وجوهه العديدة وباقتدار مذهل.. وكما عبر طويلا عن لحظات السعادة فاضحكنا.. يعبر هنا عن لحظات الشقاء باقتدار... وهو فى مشهد عودته من «الكعب الداير» محطما واكتشف أن كل شئ قد ضاع حينما يجلس صامتا بذقنه الكثيفة ليستمع لتبريرات زوجته.. وبمجرد الصمت وتعبيرات الضياع فى عينيه.. ممثل عالمى بلا ادنى تردد ..

فاروق الفيشاوى يأخذ فرصة عمره.. ويبدو وجها جديدا سيجد مكانه بالتأكيد فى السينما المصرية ويتميز عن كل الوجوه المألوفة.. يليه مباشرة فؤاد أحمد بطابعه الشكلى والصوتى الخاص جدا والفنى جدا والجدير حقا - بعد **«البؤساء»** - بحجم أكبر فى افلامنا لا أدرى لماذا لا يناله.. أما سعيد صالح فلم يكن فى مكانه الصحيح.. ليس لانه لعب دور الشرير.. بل أن الشخصية نفسها مرسومة بسطحية وبمجرد التقليد لشخصية جاك بالانس.. ولكننا لم نعرف ما اذا كان طيبا أم شريرا لنقتنع بما يفعله ..

فى الفيلم جهد تكنيكى متقدم ومحبوك فى كل العناصر من السيناريو إلى الاخراج إلى تصوير عبد الحليم نصر الذى يذكرنا بالأساتذة العظام.. ولكن الصوت ردئ جدا لا أدرى من الاستديو أم من دار العرض.. وأسف لانى لم أتبين للموسيقى طابعا محددا.. ومونتاج عادل منير هو بطل أساسى فى فيلم يعتمد اساسا على الايقاع والتدفق. وكل هذا عظيم جدا.. ولكن.. هل تقرأ المقال مرة أخرى ؟!

مجلة «الكواكب» - ٢٥ / ٨ / ١٩٨١

«أنياب» مغامرة سينمائية جريئة..أم مجرد «جهرشة» ؟!

من المغرى جدا بالطبع رفع شعار الجرأة فى التجديد والتجريب.. خاصة فى ظروف السينما المصرية التى وصل بها جمودها إلى ما يشبه الشلل ان لم يكن الموت المطلق.. فلعلها أكثر سينما فى العالم فى حاجة إلى التجديد والتجريب.. ولذلك فان أكثر التجارب السينمائية اثارة لحماسنا هى التجارب الشابة التى تحاول الخروج على الاطارات التقليدية شكلا ومضمونا فى السينما المصرية والتى حبست نفسها فيها وحبست جمهورها لاكثر من خمسين عاما ..

واذا كانت القيمة الاولى لسينما يوسف شاهين هى تلك الرغبة الدائمة فى التجديد وكسر الانماط التقليدية التى تثير حماسنا حتى ونحن نختلف معها.. فأن من هو أولى باثارة الحماس أكثر.. مخرج شاب وافد من أمريكا بافكار واحلام كثيرة وراغب فى «الخروج على الصف» ويبدو فى أكثر من وجه من الوجوه تلميذا من مدرسة يوسف شاهين ..

ولكن ما رفضناه مرارا فى افلام يوسف شاهين الأخيرة هو أنها اغرقت نفسها فى الشكل الذى حققت فيه أعلى مستوى من القدرة التكنيكية ولكن على حساب المضمون.. ورغم أن البعض لا يكف عن تعليمنا البديهية البدائية عن أن الشكل هو نفسه المضمون.. فإنهم بذكاء شديد يهربون من نقطة بسيطة جدا وبدائية هى الاخرى.. هى علاقة هذا الشكل والمضمون معا بالجمهور.. جمهورها الوحيد الذى تصدر منه وتتوجه اليه.. وهو جمهور البلد الذى صنع فيه هذا الفيلم فى تلك اللحظة التاريخية والاجتماعية بالذات ..

وعلاقة أى فيلم بجمهوره تصلح موضوعا لمقالات وأبحاث ودراسات فلسفية ونقدية لا نهاية لها.. ولكن جوهرها - بالنسبة لأى ناقد أمين أمام جمهور وحتى أمام نفسه وضميره المهنى المجرد - هو جوهر فائق البساطة لا يتعدى هذا السؤال الساذج: هل يصل هذا الفيلم إلى ذلك الجمهور أم لا؟.. وهل يضيف اليه شيئاً يجعله أكثر وعيا بعالمه وبواقعة أم لا ؟..



أنياب - إخراج محمد شبل - ١٩٨١

وهنا لا يغنى اقوى مضامين الافلام وأكثر اشكالها صقلا و «سنفرة» عن تجاهلها - ولا نقول تعاليها - على جمهورها وعدم اكتراثها اصلا بأن تصل إليه ويفهمها بحجة انه جمهور متخلف ومعتاد على السينما الرديئة.. لأن الرد هنا يكون بسيطا جدا هو الآخر: وما دام الجمهور متخلفا فلماذا اصنع له سينما متحذلقة؟ واذا كنت أنا مخرجا طليعيا.. فكيف يمكننى بهذه السينما المجانية أن اواجه تلك السينما الرديئة ؟

فاذا كانت هذه السينما المتحذلقة تتوجه للنقاد وللمهرجانات.. فأنها تكون جريمة كاملة الاركان.. لأن وظيفة سينمائى العالم الثالث كله ليست بالتأكيد أن يتوجه بافلامه للنقاد وللمهرجانات فقط على حساب شعبه الذى انفق من قروشه القليلة على هذه الافلام وعلى هذه المكاتب والشركات ودفع منها ثمن تذكرة السفر إلى المهرجانات ..

وهذا هو معنى السينما المجانية.. أى السينما التى لا يأخذ فيها جمهورها الحقيقى وليس المفتعل أو المفترض مقابلا لما دفعه لانها لا تقول ولا تضيف له شيئاً ولا تدعوه لفهم وتغيير واقعه.. لانه ببساطة لا يفهمها هى نفسها فضلا عن أن تدفعه

لفهم واقعه ..

وهى سينما مجانية أيضاً لانها تبدد حماسنا للشباب وللتجديد وللمغامرة بل وتدفعنا صاغرين مرة أخرى إلى أحضان السينما التقليدية القديمة لانها سينما واضحة على الاقل ولأنها سينما أصلا.. فنحن لا نتحمس للشبان لانهم شبان ولا للجدد لانهم جدد.. بل نحن حتى لا نتحمس لهم لانهم يقولون أشياء مختلفة.. وانما لابد أن تكون مختلفة إلى الامام وليس إلى الخلف.. أى أن تكون افضل ..

ثم هى سينما مجانية ثالثا لأنها حتى لا ترد للمنتج فلوسه التى انفقها.. فضلا عن الارباح الطائلة التى كان يحلم بتحقيقها.. وان كانت هذه مسألة تخصه وحده فى النهاية ..

وفيلم **«انياب»** اول افلام المخرج الشاب الجديد محمد شبل تتحقق فيه كل هذه الشروط كأفضل ما تكون.. وبحيث نحس فى النهاية أنه فيلم لم يكن هناك سبب واحد فى العالم لصنعه.. ولا مبرر واحد فى العالم لأن يكون قد تم صنعه بهذا الشكل ..

فى «انياب» مشهد واحد عبقرى يلخص القضية ..

أحمد عدوية الذى يلعب دور «دراكولا» يدعو فريستيه منى جبر وعلى الحجار اللذين اضطرتهما ليلة عاصفة ممطرة إلى اللجوء إلى قصره المرعب.. لمشاهدة فيلم مصرى على شريط فيديو.. ويجلس الثلاثة لمتابعة الفيلم ونحن معهم لنكتشف أنه «اسكندرية ليه» ليوسف شاهين.. ويختار محمد شبل أصعب مشاهد هذا الفيلم ليعرضها خارج مونتاجها الاصلى.. مع انه حتى لو قدمها بنفس مونتاجها الاصلى لما فهم أحد شيئا.. ثم يجعل أحمد عدوية يبدى امتعاضة الشديد فينهض ويوقف العرض معلقا: «فيلم هابط».. عايزين افلام نفهمها.. فيعلق على الحجار مندهشا: «بس ده فيلم خد جوايز كتير اوى..» ثم يبدأ فى القاء هذا الدرس الوعظى: «لو الناس ابتدت تفكر شوية.. حتلاقى كل حاجة مفهومة».. أو ما معناه هذا بالضبط حيث أننى أنقل من الذاكرة ..

ودلالات هذا المشهد المركب فى «انياب» كثيرة جدا.. فمحمد شبل أولا يحيى أستاذه يوسف شاهين عندما يختار فيلمه «اسكندرية ليه».. ثم هو لا يدافع فقط عن هذا الفيلم ضد كل الذين هاجموه وأولهم النقاد بالطبع.. وانما يدافع أصلا عن هذا النوع كله من السينما.. وفى تصورى أنه يدافع مقدما عن «أنياب» نفسه قاطعا خط

الرجعة أمام أى هجوم يمكن أن يوجه اليه ..
والموقف كله حافل بالمغالطات ..

* فليس صحيحا أن كل من رفضوا «اسكندرية ليه» هم نموذج أحمد عدوية أو «دراكولا» بكل ما يمثله فى الفيلم .. وليست نماذج الجهل والسوقية والاستغلال كما يرمز لها دراكولا فى «انياب» هى التى رفضت «اسكندرية ليه» ..

* واذا كان المقصود هو التعريض بمن رفضوا «اسكندرية ليه» والسخرية بهم فقد حقق المشهد أو المشاهد المعروضة منه فى «أنياب» أثرا عكسيا.. فهى مشاهد متنافرة غامضة خارج سياق الفيلم بحيث نتعاطف مع عدوية وليس ضده وهو يطالب بأن يفهم.. وهذا من حقه.. وهنا يكون الردعليه مفرطا فى السذاجة عندما يقول على الحجار «انه فاز بجوائز عديدة».. فليس هذا مبررا لان يكون أى فيلم فى العالم غامضا.. فضلا عن أن الفيلم يصنع أولا لجمهوره كما قلنا وليس للمهرجانات أو للجوائز.. الا اذا كان هذا اعترافا غير مقصود بأن هذه الافلام تصنع فقط من أجل الجوائز ..

* ليس هناك أى وجه للمقارنة بين جرأة يوسف شاهين على التجريب وجرأة محمد شبل.. وهناك فرق ضخم جدا بين فنان يرى من حقه أن يجرب اشكالا وأساليب جديدة بعد ثلاثين عاما من العمل السينمائى حقق فيها كل الخبرة التكنيكية الممكنة ووصل إلى مستوى عالمى بالفعل ويجرب وهو يعرف صنعته جيدا على الاقل.. وبين فنان يجرب قبل أن يصنع شيئا عاديا او تقليديا يثبت به أولا أنه يعرف الصنعة نفسها.. ولكى يبدو فقط طليعيا ومغامرا ولكى يصبح فيلمه الاول قفزة جبارة جريئة ومختلفة ..

وليس من حق أحد أن يحجر على أى فنان أو أن يكون وصيا عليه فيحدد له الاسلوب الذى يبدأ أو ينتهى به.. ويختار له الشكل أو المنهج.. فهذا هو صميم حق الفنان فى المغامرة.. وأى مغامرة تستحق الحماس والتشجيع بلا أدنى شك لكى تخرج كما قلنا من دائرة السينما المصرية التقليدية المستهلكة.. المهم أن تقنعنا نتيجة العمل النهائية بأنها كانت تستحق المغامرة.. والمستوى الفنى والموضوعى هو الفيصل النهائى والوحيد فى تقسيم أى عمل جديد أو قديم.. مغامر أو تقليدى ..

واتصور – وهو مجرد تصور شخصى – ان «أنياب» هو عمل يدارى تخبطه الشديد فى الفكرة والاسلوب معا بكثير من الادعاءات.. وانه لجأ إلى هذا الشكل –

أو الاشكال العديدة المتنافرة - فى البناء لكى يدارى فقره المدقع فى الموهبة ..

والغريب أن مشكلة «أنياب» مختلفة تماما عن مشكلة «اسكندرية ليه» لو كان صحيحا أن هناك أية صلة بين الفيلمين.. فاذا كان تعليق «أنياب» على موقف الجمهور من «اسكندرية ليه» هو أن الناس «لم يفكروا» والا لكانوا قد فهموا.. فان الرد البسيط على هذا الادعاء هو انه حتى الذين فكروا طويلا ومليا لم يفهموا.. لأنه كان لابد ان يفكروا بالضبط كما يفكر يوسف شاهين.. وهذا أخطر أنواع «الفن الذاتى».. فضلا عن أنه يتطلب قدراً من العبقرية ليس متوافرا للجميع.. دعك من قضية المسئولية الاجتماعية للفنان.. وهى أن يحسب قدرة جمهوره على التفكير وعلى ملاحقة أفكاره الفذة والخارقة قبل أن يقدم لهم فيلمه..

ومع ذلك فلم تكن مشكلة «انياب» هى الفهم أو عدم الفهم.. فكل شىء فى الفيلم واضح جدا ومفهوم وإلى حد السذاجة المباشرة.. بل أن الاشياء مكتوبة على الشاشة.. فهذه «خناقة» وهذا «طاخ» وذلك «طيخ» وتلك «طوخ».. ولأسباب مجهولة تماما الا اذا كانت بهدف السخرية من الافلام المصرية.. وهنا لابد أن نسأل المخرج: اذا كنت تسخر من «طاخ طيخ» فى خناقات السينما المصرية.. فلماذا قدمت أنت نفسك خناقة بين دراكولا ومساعده؟.. وما هى مناسبة السخرية أصلا من السينما المصرية فى فيلم كهذا تتحدث فيه عن شىء مختلف عما تتحدث عنه دائماً تلك السينما ؟..

ولكن المسألة بالتأكيد ليست مجرد السخرية من السينما المصرية . بدليل أن المخرج يلجأ إلى الكتابة على الشاشة أيضاً - وكما كان يحدث فى السينما الصامتة - فى مجالات لا علاقة لها بالسخرية من تلك السينما.. كان يكتب لنا مثلا: «وفى نفس الوقت فى حجرة على».. ثم «وفى نفس الوقت فى حجرة منى».. وهى مسائل لا تسخر من أى شىء.. وفى نفس الوقت لا تضيف أى شئ .. حيث أن أى طفل يشاهد الفيلم ويجد الكاميرا تنتقل إلى حجرة منى سيدرك على الفور أنها حجرة منى.. ولكنها «حركة».. مجرد أن المخرج يريد أن يكتب على الشاشة ليصنع شيئاً غريبا.. تماما مثل «وسائل الايضاح».. حين يرسم مصباحا كهربائيا بجوار رأس الاحدب شلف «بفتح الشين واللام وهو اسم غريب جدا ولكن لابد أنه يرمز لشىء خطير هو الاخر!» الذى يلعب دوره عهدى صادق لكى يشرح لنا - وهو يسخر منا نحن هذه المرة - «أن هناك فكرة اضاءت» فى رأس شلف : وانواع كثيرة

مشابهة من «الهزار».. فالمخرج اختار أن «يهزر» معنا وبدون أى مناسبة ولكن ليوضح لنا كل شيء ولكى لا يصبح لدينا حجة فى عدم الفهم ..

ومن هنا فكل شيء فى «أنياب» مفهوم وواضح وضوح الشمس.. وابتداء من المتفرج الامى إلى بائع السميط يفهم أن دراكولا الذى يلعبه عدوية هو سفاح ومصاص دماء ورجل مستبد وأمير ظلام وأشياء كثيرة جدا.. يحكم قصرا أو قلعة رهيبة يتبعه فيها جيش صغير من مصاصى الدماء لا ندرى علاقته بهم بالضبط.. هل هم أعوان أم أتباع أم ضحايا.. هل هم ضده أم معه.. لأن الوحيد الذى نرى له موقفا واضحا هو معاونه الاسود طلعت زين الذى يقرر الثورة على تسلطه وتحكمة فيهم فيقرر أن يتصدى له وان يقول لا.. ولكنه يأخذ هذا القرار «الثورى» الخطير وهو يأخذ «دش» فى البانيو ليعرض علينا مفاتن جسده.. بل ويقدمه المخرج فى «لقطة اغراء» وهو يهم بخلع سرواله فى البانيو مما أثار شهقات الجمهور القليل جداً فى دار العرض.. ولكن مما أثار دهشتهم أيضاً والمضحك .. أن هذا الثائر الاسود – ولا ندرى لماذا كان أسود بالذات – يقرر الثورة على ذلك الحاكم المستبد لسبب غريب جدا.. هو أنه كان يطمع فى الاستيلاء على «البنت» التى لجأت إلى القصر مع خطيبها – منى جبر – ولكن الزعيم دراكولا استولى عليها لنفسه.. فهو ليس اذن اقل فسادا وشراهة وانحطاطا من سيده.. والصراع صراع مصالح فى الأساس.. وليس قضية حرية وعبودية ..

وهكذا يلعب محمد شبل لعبة السياسة بسذاجة.. فهو حين يرمز بدراكولا لقوة القهر والاستبداد والاستغلال وبكثير من الادعاء المقحم والمدرسى..يحلل صور هذا الاستبداد والفساد تحليلا شديد الهزال وإلى حد يثير التعاسة حقا.. فقد اتضح أن المشكلة هى فى الميكانيكى الذى يبالغ فى أجر أصلاح السيارة.. والجزار الذى يرفض البيع بالتسعيرة.. والتاكسى الذى يرفض أن يقف لسيدة حامل.. والسباك الذى يطلب ١٥ جنيها فى جلدة حنفية.. وصاحب العمارة الذى يطلب خلوا.. وكل صورة من هذه الصور نراها فى شكل واقعى حى مختلف تماما عن بقية شكل الفيلم الذى أريد له أن يكون «فانتازى» أى خياليا ..

وهذه الصور – مع لقطة لابد منها لماتش كورة واتوبيس مزدحم – هى صور الواقع الوحيدة فى هذا الفيلم.. أى أن هذا هو الواقع الذى يريد الفيلم أن يتحدث عنه.. والجزار والسباك والطبيب ومدرس الدروس الخصوصية هم مصاصو الدماء

الحقيقيون فى «أنياب» محمد شبل. وهى صور كاريكاتيرية ركيكة جدا وشديدة السخف.. فضلا عن أن الصحف اليومية تهاجمها بأعنف واوضح وافضل من ذلك كل يوم ..

ولا أحد فى النهاية يمكن أن يقيم فيلما كاملا على مجموعة صور كاريكاتيرية.. والا أصبح صلاح جاهين أو مصطفى حسين اعظم مخرج فى العالم..

دعك من المضمون.. فماذا عن المستوى التكنيكى ؟

إن كل صورة من هذه الصور الكاريكاتيرية للمستغلين البشعين ومصاصى الدماء الخطرين جدا.. تتم صياغتها فى مشهد طويل شديد الإملال.. ينتهى بضحكة مدوية من حسن الإمام المعلق بأعلى سلم فى مكتبة صعد عليه ليحضر كتابا عن دراكولا ثم نسيه المخرج فوق فلم ينزل!!.. وهكذا وبهذا التتابع الممل.. نرى مشهدا.. ثم ضحكة ساخرة مجلجلة لحسن الامام... ولمجرد أن هذا الجزء كله من الفيلم - وهو صلب بناء الفيلم كله - يبدأ بحوار ساخن بين حسن الإمام الذى يؤكد أن مصاصى الدماء موجودون فى كل مكان.. وأحمد عدوية «دراكولا» الذى ينفى أن هناك أى مص لأية دماء !!

وقد تسالنى عن دور حسن الامام أو وظيفته فى فيلم كهذا.. فاقول لك: ما اعرفش..!

ولكن يبدو - والله أعلم - أنها نفس وظيفة الكتابة على الشاشة والرسوم ووسائل الايضاح الاخرى على طريقة «شرشر».. أى مجرد «حركة» تجعل الفيلم جديدا وتجريبيا ..

فاعلانات الفيلم تقدم بكل فخر حسن الامام قائلة : «ولاول مرة مخرج الروائع» .. ثم تكتب تحت اسمه فى التيترات : «يرقص ويغنى ويمثل» وهى عبارة أخرى تسخر من السينما المصرية .. ولكن حسن الامام يرقص ويغنى ويمثل فى الفيلم لكى نسأل بالضرورة : لماذا ؟ ..

والسبب واضح : ان محمد شبل اراد أن يختار أكبر مخرج مصرى ارتبط اسمه بالسينما التجارية لكى يقدم موضوعه من خلاله .. ولكى يجعله هو الذى يحكى «الحدوته» .. وهى هنا حدوته «دراكولا مصرى» .. وسواء وفق شبل فى هذا الاختيار أم لا .. يظل السؤال الاهم : ولماذا دراكولا مصرى ؟ ..

واذا أراد أى مخرج شاب أن يتحدث عن الواقع المصرى فلماذا يتعامل مع هذا

الواقع من خلال «الهزار» الساذج والخالى من ذرة «ظرف» أو خفة دم واحدة أولا .. ثم من خلال شخصية سينمائية وروائية غريبة عن هذا الواقع المصرى ثانيا .. ومعروفة فقط لشريحة محدودة جدا من جمهور السينما الاجنبية الرديئة هى شخصية دراكولا .. ثم يبدأ عمله كله بشرح هذه الشخصية وتاريخها وأصلها فى الادب ثم فى السينما من مقاطعة ترانسلفانيا فى وسط أوربا و إلى أدق تفصيلات الحياة المصرية الراهنة ... وما هى الشطارة فى «لغة» ملتوية جدا ومفتعلة كهذه ؟ ..

إن الفيلم هو نكتة كاملة على المستوى السياسى .. لأنه يتعامل مع الواقع بأسلوب الاغراب الذى لا يصل ولا يوصل شيئا لجمهوره المقصود .. ليس بسبب عدم الفهم او عدم القدرة على التفكير التى قذفها على هذا الجمهور مقدما .. فكل شىء واضح ومفهوم بلا أى معاناة فى التفكير كما قلنا .. وانما بسبب غرابة ما يحدث على جمهور يريد المخرج - فيما اتصور - ان يأخذه من سينما حسن الامام .. ثم بسبب ضحالة الافكار التى يطرحها وتشويشها .. ثم بسبب - وهذه هى الكارثة الحقيقية - خطأ تحليلاته .. فهو يعالج الامور من السطح .. بل من السطح الهش جدا والخادع .. وليجعل المسائل كلها نوعا من الهزار والرموز الساذجة .. وهو هزار ياليته يتمتع بذرة خفة دم .. !!

أن البطل المنقذ المخلص - بتشديد اللام - فى هذا الفيلم ليس هو سكان القلعة الذين امتص دراكولا دماءهم وحولهم بالتالى الى مصاصى دماء .. وليس الشاب والفتاة اللذين وقعا فريسة فى هذه القلعة واللذين يمكن أن يكونا رمزا للناس العاديين أو الضحايا .. فنحن لم نر لهما أى دور ايجابى .. وإنما هو الخادم القزم الإحدب المقيد بالسلاسل والذى لم تحدث لحظة تنوير أو تحول واحدة غيرت موقفه لانقاذه هذه الفتاة منى جبر بالذات وليس كل الضحايا السابقين .. سوى ان المخرج رسم لمبه كهرباء على الشاشة فاضاءت تفكيره .. وهو الذى فتح النوافذ لتدخل الشمس وتحترق الدراكولات .. ولكى نسأل بالضرورة : لماذا هو أحدب مشوه ؟ ولماذا هو قزم ضئيل ؟ والى من يرمز ؟ ولماذا لم تجىء الثورة من الاصحاء والاقوياء أو حتى العاديين ؟ ..

ولكن من العبث مناقشة «الانياب» موضوعيا او فكريا ؟ .. هل تناقشة اذن تكنيكيا ؟ ..

حسنا .. ان الذين يختارون أسلوب «التجريب» يكونون مسيطرين اولا على

أدواتهم السينمائية، وليس كما رأينا هنا .. فلا تكوين ولا تشكيل ولا اختيار لزاوية كاميرا ولا توجيه لممثل ولا ديكور ولا ماكياج ولا شئ اطلاقا .. وانما مستوى بدائى تماما فى كل هذه المفردات .. يؤدى حتى الى أسوأ مستوى تصوير لمصور جيد مثل محسن نصر .. وأسوأ مستوى مونتاج لعادل منير الذى كان الله فى عونه فى مجرد ربط لقطات ومشاهد مفككة مهلهلة لا يربطها أى رابط .. لان البناء الدرامى نفسه مهلهل من الاصل فى قفزات واستكشات لا يمكن أن يربطها أى شئ .. ولكن ما يتحمل مسئوليته عادل منير هو الاستسلام للثرثرة التى لا حد لها فى المادة المصورة والتى كان لابد من حذف نصفها لتحقيق نوع ما من التدفق والايقاع بدلا من هذه اللحظات القاتلة التى تجر بعضها بعضا كسيقان متثاقلة فى الرمال .. فضلا عن كمية الاقنعة للوجوه الدميمة الشيطانية والحروق والتشوهات التى عرضها المخرج بتطويل وتلذذ سادى فظيع محققا اكبر كمية «قرف» فى تاريخ السينما المصرية ..

ولقد اراد المخرج المنتج ان يكون شاطرا فتصور ان الاسلوب الموسيقى الراقص يمكن أن يشد المتفرج المصرى .. فقدم سلسلة متوالية من الاغانى والاستعراضات الركيكة وراء بعضها وبافتقاد كامل لأى حس استعراضى او غنائى .. وقد يكون فقر الانتاج هو السبب جزئيا ..

ولكن فقر الانتاج ليس عيبا الا عند التصدى لمسائل اكبر من قدرة المنتج .. وبنصف ميزانية هذا الفيلم .. وبثلاثة ممثلين فقط وربما فى ديكور واحد وربما فى الشوارع .. كان يمكن انتاج فيلم اعظم من هذا بكثير .. لو كان هناك فقط فكر أوضح وأكثر تواضعا وأقل ادعاء.

ولكن المنتج الذى اراد أن يصنع فيلما طليعيا .. وان يسخر من السينما التجارية ويستخدم اساليبها فى نفس الوقت .. اراد ان يلعب بورقة أحمد عدوية أيضا متخيلا أنه سوف «يكسر الدنيا» .. فجعله يمثل طول الوقت .. ويغنى طول الوقت .. ووضع على لسانه كل العبارات اياها من «سمك لبن تمر هندى» إلى «يالهو بالى» الى «جهرشة» .. وانا وعدوية ومحمد شبل نعرف كلنا معنى «جهرشة» ولكن هذا الفيلم بالتأكيد هو «جهرشة» .. ومع ذلك فان احدا لم يذهب حتى من اجل عدوية .. شوفوا حكمة ربنا .. !!

مجلة «الكواكب» – ٨ / ٩ / ١٩٨١

أفلام عام : ١٩٨٢

«أشياء ضد القانون»

رؤية غير عصرية بالمرة.. لبعث تولستوى !

فى مقدمة فيلم المخرج الشاب أحمد ياسين **«أشياء ضد القانون»** عبارتان جديرتان بالاهتمام.. الأولى يهدى فيها منتج الفيلم - الشاب ايضاً - محسن علم الدين فيلمه إلى رواد السينما المصرية.. وهى لفتة جميلة من منتج يريد أن يؤكد عرفانه لفضل جيل سابق.. على عكس ما يشاع عن السينمائيين الشبان من أنهم يتنكرون لاساتذتهم.. وهى لفتة تؤكد من جانب آخر مستوى اخلاقيا راقيا لدى جيل جديد من المنتجين يمثلهم محسن علم الدين.. يحاول به أن يقدم مفهوما آخر للمنتج غير مفهوم التاجر الشاطر - واحيانا الجشع - الذى لا يعنيه سوى «تعبئة» أى غذاء فاسد فى علب الافلام من اجل البيع.. والذى يحاول ايضا فى فيلمه السابق **«الحب وحده لا يكفى»** ثم فى **«أشياء ضد القانون»**.. أن يقدم شيئاً جادا يحمل قيمة فنية وموضوعية مختلفة عن قيم السينما السائدة والسهلة.. وبقدر لا شك فيه من حسن النية و«طهارتها».. أما أن تتحقق هذه النوايا الطيبة أو لا تتحقق فى الفيلم نفسه.. فهذا موضوع آخر طبعاً !.

وقد يقودنا هذا إلى العبارة الأخرى المكتوبة فى مقدمة الفيلم.. فكاتبا السيناريو والحوار مصطفى محرم وبشير الديك يحرصان على تأكيد أن فيلمهما هو رؤية عصرية لرواية «البعث» لتولستوى.. وهى اشارة أمينة للمصدر الاصلى اصبح لا يحرص عليها شبان آخرون «شطار» جدا يلطشون القصص وحتى الافلام الجاهزة بطريقة «نقل المسطرة» دون أن يحسوا - لفرط شطارتهم - انهم مطالبون بان يقولوا

أي شيء لاي أحد ..!

ولكن حتى هذه الامانة المشكورة لم تمنعني من تساؤل لابد منه.. حتى قبل أن يبدأ الفيلم.. وهو: ولماذا اعود في عام ١٩٨٢ لارى فيلما مصريا ماخوذا عن «بعث» تولستوي؟.. أن «الرؤية العصرية» نفسها ليست مبررا مقنعا لذلك.. صحيح أن السينما في العالم كله تلجأ أحيانا إلى روائع الادب العالمي لتقدمها أما كما هي واما برؤية جديدة أو تفسير جديد.. وليس هناك قانون يمنع تقديم شكسبير مثلا في أي وقت وفي أي فيلم.. ولكن هذا دور «السينما المرفهة» التي حلت كل مشاكلها وعالجت كل موضوعات البلد الذي تصنع فيه فبدأت تمارس «ترف اعادة التراث» وتسلي نفسها باعادة رؤية هاملت أو جولييت أو جان فالجان بمنطق عصري.. ورواية تولستوي على عيني وراسي كعمل كلاسيكي خالد ولكنه لم يكتبها أصلا وفي ذهنه أن كاتبي سيناريو شابين ناجحين جدا.. ومخرجا مصريا شابا بدأ يثبت قدميه في السينما يمكن أن يحولوها إلى فيلم مصري يعرض على جمهور مصري في الثمانينيات من قرن تال.. الا اذا كانت الدنيا قد ضاقت في عيون الشبان الثلاثة تماما وأصبحت حياة الناس من حولهم وفي عصرهم مجدبة تماما وخاوية ومغلقة ولا يحدث فيها شيء أبدا يمكن أن يصبح فيلما.. ويخيل إلي أن هذا غير صحيح.. فلا المجتمع المصري – وفي هذه الظروف بالذات أو حتى قبلها بكثير أو قليل حين بدأ صنع الفيلم – مجدب أو خاو أو مفلس من القصص والافكار والمشاكل والصراعات والبحث عن حلول والرغبة المستمرة في التغيير والتطوير.. ولا السينما المصرية من ناحيتها مزدهرة جدا «ومنشكحة» جدا بعد أن عالجت كل الموضوعات المصرية الملحة أو حتى غير الملحة بحيث لم يبق أمامها سوى التقليب في أوراق تولستوي.. ولا حتى مصطفى محرم وبشير الديك كاتبان منعزلان عن الواقع المصري أو مفلسان أو عاجزان عن البحث عن قصة مصرية أصيلة.. وانما كل منهما على العكس حرفي متمكن وناجح ومنتشر.. و«دراما تورجي» من الطراز الاول القادر على تحويل أي شيء إلى سيناريو وحوار ..

الاعتراض هنا اذن وأولا على تجاهل كل ماتوحي به حياتنا الفعلية الان – وحتى أمس – من افكار واللجوء إلى تولستوي ..

ولكنه اعتراض لا جدوى منه ولابد من تجاوزه لنتأمل ما يقدمه الفيلم نفسه.. مفترضين أن احدا لم يقل لنا من البداية اننا سنرى «بعث تولستوي».. أو اننا لم

نكن سنلاحظ هذا حتى لو لم يقله لنا أحد ..

فى الفيلم فكرة نبيلة جدا وجديرة بالاحترام.. وهى أن ظروف المجتمع الصعبة تدفع الضعفاء إلى طريق الشر بحيث لا تترك لهم مجالا للتراجع.. وأن ادعياء القيم وحماة الفضيلة هم الذين يدوسون قيم الاخرين ويوزعون «الشرف» بمعرفتهم ..

ولكن محور العمل هنا أيضاً ومرة أخرى - ربما هى المرة الالف - عن شخصية بنت الليل.. وهو تقليد تاريخى أو «فولكلورى» فى السينما المصرية عبر كل أجيالها.. القديمة والجديدة معا.. العجائز والشبان.. سواء الذين يملكون رؤية «عصرية» أو رؤية «متحفية» أو الذين لا يملكون رؤية أصلا.. فعلى مدى تاريخها كله كانت السينما المصرية مولعة جدا بشخصية بنت الليل.. ولو اننا أجرينا احصاء رسميا بعدد الافلام المصرية التى تدور بشكل أو بآخر حول موضوع البنت التى فقدت شرفها إما بارادتها واما نتيجة «خدعة» ما أو ضغوط ما.. لوجدناها ٩٠٪ على الاقل من مجموع أفلامنا.. وفيلم «ليلى» نفسه الذى اعتبرناه أول فيلم روائى مصرى والبداية «الرسمية» للسينما المصرية عام ١٩٢٧ والذى مثلته عزيزة أمير واخرجه وداد عرفى واستفان روستى.. كان يدور حول مأساة بنت غلبانة جداً مطعونه فى شرفها ..

ولقد كان موقف السينما المصرية من مأساة بنت الليل أو حتى البنت المسلوبة الشرف رغم أرادتها.. موقفا مثيرا دائما لاقصى الدهشة.. فهو موقف متعاطف ومشفق جدا ومتفهم يصل إلى حد التشجيع.. فقد جعلتها كل الافلام وفى كل العهود ومن مختلف وجهات النظر والمدارس السينمائية.. مظلومة ومغلوبة على أمرها.. ولكنها تقطر خيرا ونبلا فى أعماقها ووسط كل العناصر الشريرة المحيطة بها.. وبعض الافلام جعلتها أحيانا زعيمة وطنية تقود المظاهرات.. والفكرة لا أعتراض عليها فى ذاتها.. فمنذ «نانا» أميل زولا والى «مومس سارتر الفاضلة» تتردد هذه الفكرة كثيرا فى الاداب العالمية.. ولا يجادل أحد فى أن بنت الليل يمكن أن تحمل كثيرا من قيم الشرف والفضيلة المختلفة عن القيم المعترف بها لدى المجتمع الرسمى أو الشرعى.. فمفهوم الفضيلة والشرف نفسه مفهوم نسبى فى مجتمع معين وزمان معين وظروف محددة وحسب موقف ووجهة نظر من يحدد هذا المفهوم .

ولكن اليس غريبا «شوية» أنه من بين كل العناصر المظلومة والشريفة والتى طحنتها ظروفها القاسية.. لاتختار السينما المصرية وبكل هذا الحماس والاصرار التاريخى.. سوى بنت الليل أو الراقصة أو «العالمة» أو الفتاة مكسورة الجناح التى

ضحك عليها فريد شوقى او صلاح نظمى أو حتى محمود ياسين وسعيد صالح نفسه و«سقاها حاجة صفرة» ؟!

واذا كنا قد وجهنا هذا السؤال لحسن الإمام عشرات المرات وهو الرجل الذى لم يدع شيئا ولم ينكر ابدا أنه يحب هذا النوع من الميلودراما وأن هذه هى مدرسته وأسلوبه فى السينما.. فالا نوجهه لمصطفى محرم وبشير الديك واحمد ياسين الذين وان لم يزعموا انهم يصنعون سينما مختلفة فهم محسوبون على الشبان رغم أنفنا وانوفهم على الاقل بحكم «أربعين سنة سينما» تفصلهم عن حسن الأمام ؟

محمود ياسين كالعادة هو وكيل النيابة «البيه» الناجح ذو السلطان والهيلمان والذى يشرب «السوبر» فى أول مشهد و«الكنت» فى المشهد التالى مباشرة – ولسبب غير واضح – يصادف فى تحقيقاته اليومية مع المجرمين والمنحرفين بنت الليل أزهار (مديحة كامل) التى سيقت أمامه متهمة فى قضية دعارة.. فيتذكر انها عنايات التى نفهم على الفور أن لها قصة ماضية معه.. وفى سلسلة من «الفلاش باكات» نرى أنه كان طالبا فقيرا فى الحقوق يسكن فى حجرة فوق السطوح فى بيت تسكنه الفتاة الجميلة وأهلها الفقراء.. وكما نرى فى السينما المصرية وحدها فان العائلة الفقيرة اللى مش لاقية تاكل.. لابد اذا كان يسكن فوق سطوحها شاب فقير وأعزب.. أن تقدم له كل شىء.. من الطعام إلى الرعاية الطيبة إلى حب ابنتهم الحسناء نفسها.. ولقد سكنت طوال حياتى – وكنت طالبا فى الجامعة أيضاً والله العظيم ينتظرنى مستقبل باهر باذن الله – فوق «اسطح» كثيرة جدا.. ولم يرسل لى أحد صحن طعام واحدا.. وانما كنت الاحظ دائما فى الطلعة والنزلة أن كل ابواب الشقق تصفق فى وجهى.. ولكننا نرى مديحة كامل فى هذا الفيلم تصعد إلى حجرة الشاب البائس محمود ياسين باستمرار وتقضى معه الساعات وكنت أتوقع أن تظهر زينات صدقى فى أى لحظة لتملأ له اللمبة بالغاز كما كانت تفعل دائماً مع عبد الحليم حافظ وعبد السلام النابلسى..

كل هذا لكى يصل بنا الفيلم إلى القصة التى لابد أن نتوقعها.. أن البنت أحبت الشاب وحلمت بالزواج منه فسلمته جسدها.. ولكنه خدعها كالعادة وهجرها بمجرد انتهاء دراسته.. لاننا التقطنا من عبارات حوار قصيرة جداً وموجزة.. أنه انتهازى وطموح.. يرتبط بعلاقة غامضة بأستاذه فى الجامعة الدكتور راشد (عماد حمدى) ويريد أن يتزوج ابنته اجلال زكى المتكبرة المتعجرفة بدون سبب.. ولا يقول لنا الفيلم

شيئاً عن هذه العلاقة الغريبة بين أستاذ القانون الكبير والغنى جدا كما هى العادة فى الأفلام.. وبين تلميذه.. فلم يكن هناك سبب منطقى واحد لهذا الأعجاب الشديد الذى يصل إلى حد التبنى.. فالاستاذ مهتم به جدا وكأنه تلميذه الوحيد.. وهو يوجه مستقبله.. ويزوره فى حجرته البائسة وهو مريض.. ثم يساعده فى التعيين فى النيابة.. ثم يزوجه ابنته الجميلة المثقفة الغنية وكأنها «بايرة».. وكأنه هو «لقطة».. ودون أن يشير لنا الفيلم إلى أى سوابق حب بينها وبينه.. بل اننا على العكس نراها عبر الزواج لا تحتمله ولا تطيقه لمجرد أنه يتأخر فى المواعيد.. وهذا ليس سببا منطقيا لكل هذا الغضب.. لانه لم يكن هناك سبب منطقى لهذا الزواج أصلا الا من وجهة نظر الشاب الانتهازى.. وما هو دافع الأستاذ.. وما هو دافع ابنته نفسها لزواج «شيطانى» كهذا وغير متوافق !.

ونحن نفتقد المنطق ايضا بعد ذلك حين نتابع مصير الفتاة المخدوعة نفسها أزهار أو عنايات.. فهى تتمادى أولا وأكثر من اللازم فى انكار شخصيتها أمام وكيل النيابة الذى تسبب فى مأساتها مع أن المنطقى أكثر أما أن تنفجر فى وجهه غاضبة وأما أن تنهار أمامه ليصنع لها شيئاً ينقذها مادامت أعماقها نظيفة كما رأينا.. ثم من خلال عدة «فلاش باكات» أخرى نعرف أنها تحطمت تماما لخبر زواج حبيبها المخادع الكاذب.. ثم وفى لقطة واحدة نراها تتحول إلى عاهرة محترفة.. ولمجرد أن القواد المحترف الشرير التقليدى التاريخى أيضا فى السينما المصرية زغلول (سعيد صالح) رآها مكومة فى الطريق بصرة ملابسها أمام وكره فى احدى الليالى.. فنفهم أنها هربت بفضيحة شرفها المسلوب من عائلتها.. وعبثا نتساءل أين ذهبت بعد ذلك وقبل أن يلتقطها القواد.. وعبثا نتساءل لماذا لم تنهار أمام الف بيت آخر لالف رجل شريف.. وكيف اختارت أن تنهار أمام القواد زغلول بالذات.. فهكذا تشاء الدراما أو على نحو أكثر دقة «الميلودراما».. وعبثا نتساءل أيضاً كيف حولها القواد إلى عاهرة.. وكيف تزوجها ليتاجر بجسدها.. وكيف اقتنعت هى بهذه السهولة مع أن تركيبتها السابقة لا توحى بذلك.. فقد كانت فى الحدود التى قدمها لنا الفيلم.. فتاة عادية جداً مستقيمة جداً حتى عندما أخطأت فبدافع الحب والحلم بالزواج من «افندى متوظف».. وهو حلم مشروع جدا لكل بنت مصرية ..

ولكن هذا التحول الخطير جدا فى حياة أى بنت فى العالم من شريفة إلى عاهرة.. هو اسهل تحول فى السينما المصرية.. وهى لا ترى نفسها مطالبة بشرحه

أو تبريره أو تعميقه.. وإنما هو الحل الجاهز الفورى لمشكلة أى بنت تواجه أى مازق.. فهى أما أن تتحول إلى بنت ليل محترفة وكأنها كانت جاهزة لذلك من يوم مولدها.. واما أن تدخل فورا إلى اقرب كاباريه لتصبح راقصة أو مغنية فى أحسن الظروف.. وكأن كل البنات اللاتى يواجهن مأزق من هذا النوع يكن قد تدربن سرا وطول عمرهن على الرقص والغناء.. وكانت أصواتهم جميلة جدا بس هم واهاليهم ماكانوش عارفين ..

وهذا الانهيار الكامل فى حياة فتاة تعرضت لهذه الظروف جائز ومحتمل.. وهو مقنع بمنطق تولستوى فى عصره وفى إطار نظرته الرومانتيكية الانسانية للشخصيات المسحوقة أو الملفوظة من المجتمع.. ولكنه ليس منطقيا فى ظروف عصرنا.. فأنا أزعم أن أمام البنت الآن حتى لو تعرضت لنفس مأساة أزهار أو عنايات.. ألف فرصة وفرصة لحياة اشرف لو كانت حقا راغبة فى ذلك.. وأزعم أيضا أن شخصية القواد بالشكل الذى رأيناه فى هذا الفيلم لم تعد موجودة.. فهو جماع لكل ملامح القواد فى السينما المصرية.. بينما القوادون الآن مختلفون وأكثر عصرية وذكاء من أن يمارسوا عملهم بهذه الجرأة والوقاحة مهما قيل عن مظاهر الفساد هنا أو هناك.. أن قوادا فى مثل ظروف وامكانيات زغلول أبو شنب (سعيد صالح) الذى رأيناه فى الفيلم لا يستطيع ان يطارد فريسته بكل هذا الاصرار والتبجح متحديا حتى نفوذ وكيل نيابة فى عنفوانه.. يقتحم وكره ويضبطه مع نسائه ثم يخرج كالشعرة من العجين ليعود فيتآمر مع أستاذ قانون كبير ويمارس أعمال الاجرام والبلطجة بهذه الحرية والثقة وينتصر فى كل مرة.. ولمجرد أن رجل القانون يسانده فى السر انتقاما لكرامة ابنته التى طلقها زوجها من أجل بنت الليل.. ولم أستطع أن أقتنع ابدا بأن زغلول أبو شنب القواد الذى يسكن عشة يديرها للدعارة يمارس عمله بهذه الحرية.. وينجح فى تحطيم مستقبل وكيل نيابة وكأن كل أجهزة القانون تدعمه.. وحتى حينما حاول وكيل النيابة المستقيل أن يبدأ حياة جديدة مع بنت الليل التى سبق أن حطم حياتها ويحاول أن «يبعثها» من جديد.. فان القواد يرسل لها ببساطة رجلا يحاول اغتصابها لكى يدهم البوليس الشقة فيضبطها بتهمة العودة للدعارة.. وانا لست رجل قانون ولكن يخيل إلى أن القضية ملفقة ومضحكة لان مظاهر الاغتصاب العنيف واضحة فى صرخات الفتاة وملابسها الممزقة ومهما كانت لها سوابق.. والا أصبح من حق أى صعلوك أن يغتصب بالقهر أى امرأة لمجرد أن لها

«ملف».. وتصبح هى المخطئة.. ومهما كان القائم بالضبط متواطئا ضدها ..

كل هذا لأن الفيلم أوقع نفسه فى قصة من عصر غير عصره.. كانت ظروف الناس واقدراهم خاضعة لظروف غير ظروفه.. وهو لم يقدمها برؤية عصرية كما زعم.. فقد كان «عصرنا» غائباً تماما من الفيلم.. فنحن لم نر غير شخصيات الفيلم المعدودة.. ولم نخرج الا من ديكور إلى ديكور.. ولم نعرف شيئاً ابدا عن العالم الذى يحدث فيه كل هذا ولا عن الزمن.. ممكن جدا أن تكون احداث هذا الفيلم قد حدثت فى الثمانينيات.. وممكن أن تحدث فى السبعينات.. بنفس البساطة التى يمكن أن تحدث فيها فى الاربعينيات.. فليست هناك أية اشارة لاى زمن أو ظروف اجتماعية أو ناس أو شوارع تشم منها رائحة زمن أو حياة..

بل ان منطق الاربعينيات هو الاكثر صحة.. فنحن لا نبتعد كثيراً عن سينما الأربعينيات.. البنت المغلوبة على أمرها.. والشرف المسلوب.. والشاب الذى يحاول ان «يصلح غلطته».. والمحكمة.. وياحضرات القضاة ان موكلتى الماثلة أمامكم.. والقواد الشرير الذى يرتكب كل الموبقات.. وبيت الدعارة الملئ بألف امرأة فاضحة الضحكات.. والمعلمة.. وصبى المعلمة المخنث.. وسهرات الطرب والمجون الوهمية.. وحتى عندما يلجأ الفيلم إلى عنصر «الفرفشة» التجارى فهو يلجأ إلى مطرب اسمه فايد محمد فايد يغنى لربع ساعة بينما جسد راقصة يتلوى: «يا منعنشة يابتاع اللوز.. بدى الاعبك فرد وجوز».. ولم يكن ناقصا بالضبط سوى نفس موسيقى فؤاد الظاهرى ونفس «آه يازين» وكأننا نعود لنرى **«شباب امرأة»**.. والقياس مع فوارق كثيرة جدا ..

فى الفيلم اداء جيد لمحمود ياسين فى حدود الشخصية المرسومة له وكما عودنا.. واداء جيد جدا لمديحة كامل التى تطورت كثيرا جدا واصبحت ممثلة مكتملة حقا فى **«عيون لا تنام»** وفى هذا الفيلم.. واداء ممتاز وملىء بالحيوية لسعيد صالح الذى لا يتصور الفيلم بدونه.. ثم تصوير جيد لعصام فريد.. وديكور جيد لنهاد بهجت الذى يتفوق بالذات فى الديكورات الفقيرة وكأنه عاشقها.. ولكنى كنت اتصور شيئاً آخر بالتأكيد من كاتبى سيناريو شابين.. ثم من مخرج شاب لابد أن يكون مختلفا فى افلامه القادمة.. لانه قادر على ذلك !.

مجلة «الكواكب» ٢٣ / ٢ / ١٩٨٢

تأملات فى فيلم قديم :

عبد الوهاب و ٣٨ سنة على «رصاصة فى القلب»

فى أول مشهد من فيلم **«رصاصة فى القلب»** نرى عبد الوهاب كعادته شابا وسيما شديد الأناقة والجاذبية – حتى قبل أن يطلق صوته الجميل بالغناء – محاطا بباقة من الحسناوات يتضاحكن من حوله فى مرح صاخب.. ونفهم أنهن يحتفلن بعيد ميلاده.. وتداعبه احداهن قائلة أنها اعدت له (صينية بطاطس) رائعة.. فيعلق ضاحكا: «كدة.. ده توفيق الحكيم لو عرف أنك بتعرفى تعملى صينية بطاطس حيتجوزك فوراً..» فتبدى الفتاة علمها بهذه الفكرة وتقول ما معناه: «بعد الشر يا خويا.. دى تبقى جوازة صعب أوى!!» وترتفع ضحكات الجميع فى صفاء .

وقد تكون النكتة إشارة لما كان شائعا عن الحكيم فى ذلك الوقت من أنه عدو المرأة.. فها هى المرأة تثأر لكرامتها الانثوية بأن ترفض الزواج منه.. وقد تكون اشارة كما أشيع عنه – وحتى الآن – من بخل ..

دلالة هذه النكتة العابرة جدا ان عبد الوهاب منتج الفيلم وبطله الاشهر.. ومحمد كريم مخرجه.. ارادا أن يداعبا توفيق الحكيم.. مؤلف «رصاصة فى القلب» شخصيا.. وان كل هذا تم فى اطار من الصفاء وخفة الروح لا اظن أنه أغضب توفيق الحكيم نفسه.. فانظر عزيزى القارئ كم كان هؤلاء الفنانون الكبار بسطاء وظرفاء يعملون فى جو من الود والصفاء و(البال الرايق) إلى حد «الهزار» الذى لا يتشنج له أحد.. وانظر فى نفس الوقت كيف أصبحت السينما متخشبة جدا ودمها ثقيل.. فضلا عن انه لم يعد عندنا من هم فى مستوى عبد الوهاب ولا كريم ولا الحكيم !

والذين شـاهدوا **«رصـاصـة فى القلب»** عندمـا اذيع فى التليفـزيون فى الشـهر الماضى.. وبعد أن شاهدوا **«غزل البنات»** قبله بأسبوع.. لابد أنهم كانوا يشاهدونهما للمرة الالف.. ومع ذلك فلا أظن أحدا تخلف عن الجلوس أمام الشاشة كطفل مبهور يستعيد كلمات وحواديت يحفظها عن ظهر قلب.. وربما ليكتشف أكثر وأكثر قدر ما كان فيها من سذاجة وبراءة.. ولكنها تبدو أجمل وأكثر عذوبه مما نراه ونسمعه هذه الايام فيمـا يسمى بالافـلام (الجديدة).. وإلى حد أن البعض لابد سيتمنى لو أن التليفزيون اكتفى باعادتها .!

وليس صحيحا أن المستوى الفنى لهذه الافلام كان افضل.. فاى متفرج عادى سيكتشف قدرا هائلا من السذاجة التى قد تصل احيانا إلى حد البدائية فى كل ما يختص (بحرفة) السينما.. ولقد كان عمنا الكبير الراحل محمد كريم رائدا عظيما من رواد السينما المصرية بلا شك فى مجالات عديدة.. ولكن هذا شىء.. وان يكون مخرجاً عظيماً هو شىء آخر بالتأكيد.. والمسألة فى حاجة إلى جرأة كبيرة لنقول شيئاً كهذا.. ولكن تأملنا لعمله فى «رصاصة فى القلب» من الناحية الحرفية البحتة يكشف عن مستوى متواضع حتى بمقاييس عام ٤٤ حينما اخرج هذا الفيلم.. فقبلها بخمس سنوات كاملة كان كمال سليم قد أخرج **«العزيمة»** بمستوى حرفى أفضل.. وكان نيازى مصطفى قد أخرج أفلاما أفضل.. وحتى توجو مزراحى.. ولكن هذا موضوع آخر أن السبب الوحيد فى تفضيل مشاهد التليفزيون اليوم لافلام زمان هو الممثلون فى تقديرى الشخصى.. فهذه الافلام القديمة تذكرنا بقائمة لا حصر لها من النجوم فى كل المجالات الذين رحلوا أو تقاعدوا دون أن تنجح الاجيال (الجديدة) من الممثلين والمطربين والراقصين أن تحل محلهم.. فضلا عن احساسنا فى الافلام القديمة بأن ظروف الانتاج كانت أفضل.. روح العمل بين الفريق الواحد كانت أكثر اخلاصا .

ونحن فى الافلام القديمة لا نتذكر فقط النجوم القدامى.. وانما نرى البدايات المدهشة لبعض الاسماء التى أصبحت كبيرة جدا بعد ذلك.. فى «رصاصة فى القلب» مثلا نتعرف على سامية جمال ضمن مجموعة الحسناوات اللاتى يحتفلن بعيد ميلاد محسن (عبد الوهاب) فى أول مشهد.. ثم لا يكاد محمد كريم يفتعل فرصة ليغنى عبد الوهاب أولى أغنياته التسع فى هذا الفيلم (انس الدنيا وريح بالك) حتى تتقدم سامية جمال للرقص بين فتاتين أخريين لم نسمع عنهما بعد ذلك.. وكان يمكن

لسامية جمال أن تلقى نفس مصيرهما المجهول لو لم تكن راقصة جيدة.. وبينما تأخذ الفنانة القديمة الهام حسين فرصة كبيرة فى هذا الفيلم حين تلعب الدور النسائى الثانى مباشرة وهو دور (طماطم) فتاة الكبارية صديقة عبد الوهاب التى تطارده طول الفيلم.. فانها تختفى بعد ذلك من السينما المصرية بينما تلمع أسماء ظهرت فى «رصاصة فى القلب» لدقائق أو حتى لثوان معدودة.. فأنت لا تكاد تلاحظ ظهور ليلى فوزى فى دور (حسنية).. أو بشارة واكيم فى دور (عبده بك).. أو زينب صدقى فى دور أم البطلة فيفى (راقية ابراهيم).. أو حتى فاتن حمامة فى دور الطفلة نجوى الذى ليس دورا فى الواقع لانها لا تفعل شيئاً سوى الجرى وراء كلبها الصغير.. وربما لأن محمد كريم كان متحمساً لها منذ أن أظهرها لأول مرة قبل ذلك فى **«يوم سعيد»** وأمام عبد الوهاب أيضاً.. بل أن عبد الوارث عسر الذى كان يشارك فى كتابة أفلام كريم وعبد الوهاب ظهر لدقيقتين فى دور (شحات) وربما من باب (الفاسوخة) !!

أما (الراكور) الاخر الذى يتكرر فى معظم أفلام عبد الوهاب.. فهو محمد عبد القدوس الذى يلعب دور عمه خورشيد باشا.. وهو دور فى منتهى خفة الدم لضابط قديم أحيل إلى الاستيداع ولكنه لا يستطيع نسيان الحياة العسكرية.. فيستيقظ فى السادسة ليطلق (البروجى) ويمارس حبه للضبط والربط بالتفتيش على طابور الخدم الذى يؤدى تمرينات الصباح العسكرية بينما نسمعهم يشكون من أنهم لم يقبضوا المرتب لان «الباشا» مهتم فقط بخيول سباقه.. ثم بالافلات من طلبات ابن أخيه محسن الشاب المتلاف التى لا تتوقف لقروض جديدة يعالج بها أزماته المالية المستمرة !

ثم نحن نرى سراج منير حين كان شابا هو الاخر فى يوم من الايام.. وهو هنا الدكتور سامى صديق محسن (عبد الوهاب) المقرب وجاره فى نفس المسكن فى شارع قصر النيل.. الذى لابد أن عبد الوهاب كان يشير به إلى سكنه الفعلى فى ذلك الوقت فى شقة من غرفتين فى عمارة الايموبيليا.. وهو فى قمة مجده كمطرب الملوك والامراء والصعاليك أيضاً.. ونجم السينما الذى حققت أفلامه الخمسة السابقة نجاحا ساحقا ..

وقصة «رصاصة فى القلب» هى نفسها رواية توفيق الحكيم التى نشرها أحمد الصاوى محمد مسلسلة فى مجلته الشهرية «مجلتى» قبل ذلك بعشر سنوات وبدءا

بالتحديد من ديسمبر ١٩٣٤.. ثم كتب لها محمد كريم السيناريو.. وبدأ يأخذ توفيق الحكيم إلى (جروبى) كل يوم ليشرح له الموقف الدرامى ليكتب له الحوار.. وهو حوار يفيض بمنتهى الرقة وخفة الدم وبالحس الكوميدى الراقى الذى يشيع فى كثير من أعمال توفيق الحكيم.. والذى يبلغ فى هذا الفيلم قدرا من الجرأة وقدرا من الشتائم الظريفة التى لابد أن تحذفها الرقابة لو صادفتها اليوم فى أى فيلم.. فنحن نسمع عبد الوهاب ينهر صديقه الدكتور سامى قائلاً بالحرف الواحد انه (ابن كلب) – عدم المؤاخذة – حين يذهب ليقترض منه نقودا بينما عبد الوهاب نفسه قد فشل فشلا ذريعا فى أن يقترض (ريالا) أو حتى (نصف ريال) من بواب عمارته على الكسار الذى تربطه بالبيه المفلس دائما علاقة وثيقة أرتفعت فيها الكلفة.. وأصبح فيها (البيه) هو الشحات.. وعلاقة عبد الوهاب بعلى الكسار فى هذا الفيلم هى العلاقة التقليدية بين البطل و«السنيد» التى تبدو أنها علاقة تاريخية ايضا فى السينما المصرية وفى كل عهودها.. ولكنها تصنع فى هذا الفيلم سيلا لا يتوقف من الضحكات النابعة من التناقض الغريب والصلة الوثيقة رغم ذلك.. بين البيه الجميل والبواب النوبى.. بين عبد الوهاب والكسار.. وربما كان رسمها وتفصيلها فى الفيلم أفضل وأمتع بكثير بين البطل وحبيبته نفسها.. أى بين عبد الوهاب وراقية إبراهيم التى تقوم بدور فيفى.. بنت الذوات الجميلة الرقيقة المدللة.. التى يصادفها عبد الوهاب ذات يوم وهى تأكل (الجلاس) فى أحد المحلات الأنيقة فيقع فى حبها على الفور من أول نظرة.. أى تصيبه رصاصة غرامية فى قلبه (اللى متلكك).! ولكنه يكتشف – ويا للهول – أنها خطيبة صديقه الحميم الدكتور سامى فيقرر أن يضحى بحبه من أجل صديقه.. بل ويساهم فى حل مشاكله المالية ايضاً أذ ادعى أمام الخطيبة الثرية أنه ثرى أيضاً.. ولكن هذه التضحية العظيمة لا تذهب هباء بالطبع.. فسرعان ما تقع فيفى فى حب عبد الوهاب.. وسرعان ما يقرر سراج منير أن (يتوب) فجأة وان يضحى بنفسه هو الآخر فيتنازل عن فيفى لعبد الوهاب.. وأشياء كثيرة (هبلة) بهذا الشكل.. ولكنها مشوقة وخفيفة الدم إلى حد يجعلنا نتنازل عن كثير من المقاييس (الحنبليه).. ونستمتع فقط بناس ظرفاء وصوت جميل يغنى بمناسبة وبدون مناسبة.. ولكننا نطرب له لأنه صوت عبد الوهاب !

وفى المشاهد القليلة الخارجية نكتشف كم كانت القاهرة جميلة ورائعة.. قاهرة عبد الوهاب وكريم على الأقل.. وكم كان الناس (شيك) جداً ونواياهم صافية.. وكيف

كانت هناك محلات جميلة يأكلون فيها (الجلاس) ويحبون بعضهم.. كما نكتشف أن (الريال) بل ونصف الريال كان مبلغا قادرا على صنع أشياء كثيرة ..

وشخصية عبد الوهاب فى «رصاصة فى القلب» هى شخصية الشاب المتلاف المتأنق المبذر الذى يعيش لحظة بلحظة.. فهو ينفق مرتبه الكبير نسبيا من عمله الذى لا نراه يمارسه. أول الشهر يبدأ عنده من التاسعة صباحا وينتهى فى الظهيرة بالضبط.. لكى يبقى مفلسا تماما بعد ذلك.. ولكنه لا يتوقف عن السهر والتردد على الكباريهات ويفتح حسابا شهريا مع (البارمان) ويعيش بالطول وبالعرض ولا يتوقف عن مصاحبة الحسناوات ولا عن التأنق ولا عن الغناء فى تلك الايام القديمة الجميلة التى لم تكن تحمل هما لأحد فيما يبدو.. فحتى الدائنون لهم جرس انذار وصندوق يختفى فيه عبد الوهاب فى محاولات مستمرة يشارك فيها البواب النوبى الظريف لتضليل المكوجى والبقال الذى يرفض اعطاءهم البسطرمة (بالشكك) ..

لقد كانت الشخصية التى يؤديها عبد الوهاب فى «رصاصة فى القلب» – وتتردد بعض ملامحها فى افلامه الاخرى – هى شخصية وجودية عابثة بالمعنى الكامل.. وهى الشخصية التى تصلح نموذجاً شديد الجاذبية بحيث تصبح مثلا اعلى مغريا بالتقليد لدى كل شباب و(افنديات) الثلاثينيات وحتى منتصف الاربعينيات الذين تناسوا فيما يبدو أن جاذبية عبد الوهاب لم تكن تكمن فقط فى بدلته الانيقة وطربوشه وسوالفه الطويلة وحركته المحسوبة بدقة.. وإنما كانت تكمن أولا فى صوته!.. فكيف كان ممكنا ان يقلدوا هذا أيضاً ؟!..

وعلى الطرف الآخر من «رصاصة فى القلب» كانت تقف فيفى: راقية إبراهيم.. ممثلة جميلة حقا.. أنيقة حقا.. ولكنها تتحرك كإنسان ميكانيكى.. يقول محمد كريم نفسه فى مذكراته التى سجلها عنه الزميل محمود على فى كتاب قيم حقا: «كانت راقية إبراهيم قد ظهرت فى بعض الأفلام ولكنها لم تكن موفقة فى أى منها.. لأنها لم تكن طبيعية فى مشيتها ولا فى كلامها.. وكانت دائماً تحاول الظهور بمظهر الفتاة البريئة الجميلة.. كل حركاتها بوزات وأوضاع ثابتة.. والقاؤها خطأ فى خطأ.. ولهذا كانت تتردد يوميا على مكتب عبد الوهاب لكى القنها الالقاء..» ..

وكان كريم قد عرض الدور فى البداية على رجاء عبده التى عملت معه قبل ذلك فى **«ممنوع الحب»** أمام عبد الوهاب أيضاً.. ولكن رجاء أعتذرت لأنها أصبحت (سمينة) وزادت عشرة كيلو!.. فزمان كان هذا سببا يجعل الممثلة تعتذر عن دور فى

فيلم.. أمام عبد الوهاب .

ولكنك فى أفلام عبد الوهاب لابد أن تنسى البطلة.. فلم يكن مهما على الاطلاق أن تكون هذه أو تلك.. ومحمد كريم عندما واجه مشكلة سمنة بطلته رجاء عبده حل المشكلة ببساطة عندما نظر إلى زوجة صديقه مصطفى والى مهندس الصوت فوجدها جميلة ورقيقة فأسند لها البطولة على الفور رغم اعترافه بنفسه بأنها لم تكن ممثلة.. فهناك عبد الوهاب وهذا يكفى لكى يذهب الناس إلى أى فيلم بأى قصة وأمام أى بطلة.. وعبد الوهاب نفسه لم يكن ممثلا.. ولم تكن قدراته فى الأداء تزيد كثيرا فى الواقع عن قدرات راقية إبراهيم نفسها.. ولكن من يملك صوت عبد الوهاب الأسطورى ؟

فى «رصاصة فى القلب» يغنى عبد الوهاب تسع أغنيات من أجمل وأرق أغنياته.. «انسى الدنيا وريح بالك» التى كتبها له مأمون الشناوى.. وثلاث اغنيات كتبها أحمد رامى: «مشغول بغيرى، والمية تروى العطشان، وحنانك بى ياربى» واربع كتبها حسين السيد: «حكيم عيون، وحقولك ايه عن احوالى،. واحبه مهما اشوف منه، ويا جلاس الشوق».. ثم قصيدة ايليا أبو ماضى الشهيرة «جئت لا اعلم من أين» التى لا ادرى كيف استطاعوا ان يحشروا لها موقفا دراميا مناسبا.. والتى غناها عبد الحليم حافظ بعد ذلك بنفس لحن عبد الوهاب فى فيلم **«الخطايا»** ولكن فى موقف درامى اكثر مناسبة ..

وأخلد هذه الأغنيات على الاطلاق هى بلا شك «حكيم عيون» التى عاشت حتى اليوم وتحولت إلى أسطورة.. والتى ما زال الناس يحبون سماعها بل ويحفظون كلمات الحوار الجميل بالغناء بين عبد الوهاب وراقية فى لقائهما الأول فى عيادة الدكتور سامى خطيب راقية وصديقه وحيث يطارحها الغرام من أول نظرة دون أن يدرك أنها خطيبة صديقه.. ولم يكن سر نجاح هذه الاغنية وبقائها حتى اليوم هى أنها (دويتو) بين مطرب ومطربة.. فقد كانت السينما المصرية – وعبد الوهاب نفسه – قد قدم هذا النوع من الأغانى الثنائية من قبل دون أن تحقق نفس النجاح.. ولعلها طرافة الكلمات ورقتها.. ورشاقة المشهد نفسه وما يتضمنه من أخذ ورد.. ومن اقدام وإحجام.. من أمل ويأس ينتهى بالاحباط.. ثم القدر الهائل من الدلال الجميل الذى تمارسه راقية مع عبد الوهاب.. فهى «تداعبه» بمهارة انثوية خبيثة.. حين تطلب منه فى البداية أن يكشف على (سنتها التى توجعها) بعد اكل الجلاس.. لينظر هو إلى

فمها الجميل ويقول عبارته الخالدة: (أنا مش شايف غير صفين لولى)! التى تتردد معها عبر كل هذه السنين وحتى اليوم عبارات خالدة اخرى مثل تساؤل راقية ابراهيم: «حكيم روحانى حضرتك؟» الذى يجيب عليه عبد الوهاب بالغناء الجميل: «حكيم عيون افهم فى العين.. وافهم كمان فى رموش العين.. اعرف هواهم ساكن فين.. وأعرف دواهم ييجى منين.. قريت كتير عنهم.. وقاسيت كتير منهم» .

وفى هذا (الدويتو) الغريب يمتزج الغناء بالالقاء العادى المصاحب بالموسيقى أو «الموقع» بتشديد القاف وفتحها.. بمعنى أنه مؤدى بايقاع موسيقى خاص دون أن يكون غناء.. مثل عبارة عبد الوهاب المشهورة: «ما تعرفيش أنى أقدر.. أعرف كل أخبارك.. ومن عنيكى.. اقدر.. أقرا كل أسرارك ..» .

ولعل هذه التركيبة المدهشة بين الغناء العادى والاداء الموقع كانت شيئاً ظريفاً لفت نظر الناس فى ذلك الحين وحتى اليوم بحيث حفظوها دون كثير غيرها من الحوارات الغنائية التى سمعوها قبل هذا (الدويتو) أو بعده.. فضلا من طرافة الموقف نفسه ودوره الموظف دراميا فى الفيلم.. فالغناء هنا ليس هذا الغناء التقليدى المحشور فى الفيلم المصرى ليقطع سير الاحداث بدون مناسبة وبدون اضافة للاحداث.. بل انه جزء من الاحداث نفسها.. فبعد ان رأى عبد الوهاب راقية لاول مرة فى محل (الجلاس) ووقع فى حبها بالسكتة القلبية أو بالرصاصة التى أصابته فى قلبه.. يفاجأ بها لأول مرة فى عيادة أو شقة صديقه الدكتور سامى وهو خالى الذهن عن كونها خطيبته.. فيبدأ بها الحوار الغنائى الذى تستهويها فيه فكرة خداعه وجعله يتوهم أنها يمكن أن تبادله نفس الحب.. ولكى يتطور الحوار إلى أن تصدمه بانها تحب شخصا آخر.. فيغنى فى حزن: «دلوقتى بس صدقتك.. خدعونى قلبى وعنيه.. الخ» ولكى تبدأ بعد ذلك وعلى مدى الفيلم كله تلك العلاقة الثلاثية الساذجة لا بين الزوج والزوجة والعشيق.. وانما بين الصديق والصديق والحبيبة.. والتى لابد أن يدخل فيها عنصر التضحية بالحب من أجل الصداقة على نحو الذى رأيناه بعد ذلك بسنوات عديدة فى الفيلم الهندى الشهير «سانجام» الذى لقى نجاحا خرافيا لدى الجمهور المصرى.. لان قيمة التضحية بالنفس من أجل الصداقة والوفاء.. من القيم الاصيلة التى تعجب المشاهد المصرى وتهزه إلى أقصى حد ..

وعندما شاهد الجمهور عبد الوهاب يضحى بحبه لراقية إبراهيم من أجل صداقته لسراج منير.. كان هذا كافيا جدا لان (يمصمص) شفتيه اعجابا بهذا المعنى

النبيل.. فما بالك وعبد الوهاب يذهب إلى أبعد من ذلك بكثير حين يحاول أيضاً أن ينقذ صديقة المفلس المدعى من مأزقه أمام خطيبته الثرية فيتنازل له عن خاتم أمه الثمين لكى يبيعه بينما هو شخصياً غارق فى الديون ومحجوز على شقته الخاوية..؟ اتصور أن جمهور الاربعينيات فى سينما ستوديو مصر لابد قد صفق حتى اهتز شارع عماد الدين كله بينما دموعه تسيل بلا توقف !

فلقد عرض «رصاصة فى القلب» لأول مرة يوم الاثنين ١٧ مارس ١٩٤٤. أي فى مثل هذا الشهر.. وهو شهر ميلاد عبد الوهاب أيضاً - منذ ٣٨ سنة بالضبط.. وحقق نجاحاً كبيرا بمقاييس تلك الايام بالطبع.. خاصة فى ظروف الحرب الثانية التى كانت تقترب حينذاك من نهايتها ..

ويعبر محمد كريم عن هذا النجاح بعبارة مركزة: «كان الاقبال ساحقا كالعادة!».. ولكنه يكشف عن معركه عنيفة جدا وطريفة جدا فى نفس الوقت شنها أحمد الصاوى محمد ضد الفيلم ولاسباب شديدة الغرابة.. ايامها كان كبار الكتاب حريصين على متابعة الافلام.. بل وعلى تناولها بالنقد والتعليق أيضاً فى الصحافة الفنية التى كانت مزدهرة جدا فى ذلك الحين.. وليس هناك كاتب كبير من ذلك الجيل لم يكتب مرة على الاقل فى النقد السينمائى أو المسرحى.. ولابد أن هذا كان انعكاسا لازدهار ثقافى وفنى بشكل عام ومناخ (منتعش) ..

وكان الصاوى صديقاً حميما لتوفيق الحكيم مؤلف «رصاصة فى القلب».. بل انه هو الذى نشرها مسلسلة كما قلنا فى مجلته الشهيرة «مجلتى» قبل ذلك بعشرة أعوام.. ولابد أنه كان صديقاً أيضاً لعبد الوهاب وكريم حيث كانت اللقاءات لا تتوقف بين هذه القمم فى المجالات الفنية المختلفة فى (حديقة جروبى) أو غيرها.. ولكن لا يدرى أحد ما الذى حدث بالضبط بين عبد الوهاب وأحمد الصاوى محمد جعل هذا الاخير ينقض على الفيلم هذا الانقضاض المخيف فى مقال شديد العنف كتب فى مجلة «الاثنين».. يجعل من النقد الذى نكتبه هذه الايام مجرد (لعب عيال)!...

تصوروا مثلا هذه العبارة الخاطفة فى مقال الصاوى عن «رصاصة فى القلب» :

«الفيلم الذى استعد له عبد الوهاب ثلاث سنين.. واخرجه فى ثلاثة أسابيع.. وغرق به فى شبر ماء أو على أكثر تقدير فى حوض ماء (بانيو) - مشيرا إلى اغنية «المية تروى العطشان» التى يغنيها عبد الوهاب وهو يستحم فى (البانيو)! - لقد

تفاوض عبد الوهاب مع ليلى مراد على أداء البطولة أمامه.. ولكن بخل عبد الوهاب جعله يتراجع عن ليلى مراد.. أعظم ممثلة ومطربة مصرية ظهرت على الشاشة البيضاء.. ثم أن الغيرة التى تنهش قلبه من نبوغ ليلى وبروزها الرائع بالحركة والاشارة والتعبير الايمائى المبدع وعدم تكلفها اطلا قا والجرى مع طبيعتها الفنية وصوتها الذى أودعته الملائكة سرها الاعلى ..

أو لم تر الغرور كيف يغذية مخرج لا يعنى بفن الاخراج بقدر عنايته بتملق صاحب المال فيتملقه بدلا من أن يزجره وينصحه ؟

«ومن هذا نجد راقية ترتدى ثوبا للسهرة مغطى بأوراق الشجر حتى جردت الاشجار من اوراقها فاستعانوا بسعف النخل.. ترتدية امرأة من تحت الربع أو فى حوش بردق؟» .

وبعد أن يهاجم أحمد الصاوى محمد مستوى محمد كريم فى الاخراج الذى يعتبره متخلفا جدا بالنسبة لكمال سليم ونيازى مصطفى وتوجو مزراحى.. ينسف الفيلم كله بهذه العبارة الموجزة : «وسواء أكانت هذه الرصاصة فى قلب توفيق أو فى قلب عبد الوهاب أو فى قلب محمد كريم.. أو فى قلب الفن والادب.. أو فى قلوب هؤلاء جمعيا .. فهى على أى حال درس يعلم من يريد أن يتعلم أن الجمهور المصرى يعد من أشد الجماهير حساسية وتذوقا للفن.. يستحيل أن تغريه شهرة أو تخدعه اعلانات أو تؤثر فيه أقلام مأجورة...!»

ولا تقف المعركة النقدية العنيفة عند هذا الحد.. وانما تكشف عن مزيد من الشراسة يدهشنا بالفعل حين نقرأ رد محمد كريم نفسه الذى قال أنه كتبه مضطراً وفى نفس مجلة «الاثنين» بتاريخ ٢٩ مايو ٤٤.. فهو يكتب هكذا بصراحه بالغة: «يعلم كل من يعرف الاستاذ الصاوى انه لا يكتب شيئاً لوجه الله..» يكشف عن سر مضحك جدا لمنافسة غريبة بين الصاوى وعبد الوهاب فى مجال اعجاب الحسناوات.. «فالصاوى يعتبر نفسه المنافس الأول لعبد الوهاب على لقب هارون الرشيد»!.. بل ويكشف عن سر آخر مذهل: فلقد طلب الصاوى من كريم أن يلعب دور الدكتور سامى الذى لعبه سراج منير فى «رصاصة فى القلب» مقابل ألف جنيه.. ولكن كريم عرض عليه خمسمائه جنيه فقط فرفض !.

وتدخلت فى معركة «رصاصة فى القلب» بعد ذلك أقلام كثيرة كبيرة جدا مثل العقاد والمازنى والتابعى.. ويقول محمد كريم أنها أنتهت بأن تقدم الصاوى بعرض

جديد بأن يمدح الفيلم مقابل ألف جنيه يأخذها توفيق الحكيم «لأننا ضحكنا عليه»!..

من يصدق أن هذا كان يحدث في تلك الايام التى كانت جميلة حقا.. ولكنه واضح أنها كانت شرسة أيضاً وإلى حد مفزع.. والسنا نحن نقادا مهذبين جداً هذه الأيام؟!.

مجلة «الكواكب» - ٦ / ٤ / ١٩٨٢

حدوته يوسف شاهين المصرية الانطباعات الأولى

يبدو أنه كان لابد أن يخرج يوسف شاهين تحفته الأخيرة **«حدوته مصرية»** لكى يعيدنى إلى القراء الاعزاء فى مجلة «الاذاعة» بعد فترة من الحزن والغضب والاحساس باللاجدوى. فهناك افلام تعيدك لان تكتب وتتحرك وتتنفس وتبتسم مؤمنا بأن هناك دائما معنى وجدوى لهذا العالم.. وهناك افلام تدفعك بالطبع إلى الأنتحار أمام أول اوتوبيس يقابلك وأنت خارج من باب السينما !

ولقد كان يوسف شاهين دائماً أحد الحقائق القليلة فى السينما المصرية وفى حياتى شخصيا منذ أن دعيت على السينما وعلى يوسف شاهين.. التى تدفعنى دائماً إلى الأمل وإلى المحاولة المستمرة من أجل البحث عن الافضل.. وقصته هو الشخصية الطويلة فى السينما التى تتلمذ عليها جيلنا كله وتعلم منها الكثير.. هى نفسها فيلم كامل ربما أجمل وأعمق من كل افلامه.. فيلم يقول ببساطة أن الإنسان لابد أن يعمل ويتحرك ولا يسمح لشىء بان يحبطه أو يهزمه. بل أن عليه أن يجرب ويحاول وان يحقق ذاته ووجوده وبجرأة بحيث يخرج دائماً من بحر تجربة عميقة إلى بحر تجربة أعمق.. بشرط أن يثبت فى كل مره انه يستحق أن يخوض التجربة وأن يقاوم ليثبت انه اقوى من أن ينكسر مادام لديه ما يريد أن يقوله بامانه من أجل هذا البلدالذى منحه شرف وجوده ومن أجل هؤلاء الناس الذين لا يملك اية قيمة إلا بكونه واحدا منهم لا ينتمى ولا يدين بشىء لغيرهم ..

ولقد كان يوسف شاهين هكذا دائماً وفى كل افلامه وطوال ثلاثين عاما من العمل الدءوب «المعافر» الذى لم يتوقف لحظة .

ولقد كان هذا هو ما صاغه ببساطة وبعبقرية فى نفس الوقت فى آخر افلامه **«حدوته مصرية»**.. والفيلم تحفة بالمعنى الكامل للكلمة.. وهو قمة أعمال يوسف شاهين كلها .. تحس انه وضع فيه خلاصة عمره الطويل من الخبرة والتجربة والمعاناة



حدوتة مصرية - إخراج يوسف شاهين - ١٩٨٢

والجنون والتمرد.. على مستوى الشكل والمضمون معا.. وإذا كان يوسف شاهين معروفا دائماً ومنذ أول افلامه بتفوقه الكامل فى التكنيك.. فمن الطبيعى وهو يضع نفسه بشحمه ولحمه فى هذا الفيلم أن يصنع ذلك بعبقرية تكنيكية مذهلة هى تلخيص لكل خبراته السابقة المتراكمة وان يصنع الاشياء الصعبة بسهولة وتدفق وسيطرة واثقة لا يمكن تخيلها ..

وإذا كان صنع الافلام الجيدة شيئاً صعبا للغاية. فان الكتابة عنها أشد صعوبة.. خاصة اذا حاول الناقد أن يكون - أو حتى يقترب - من مستوى الفيلم.. ولذلك فان ما سأكتبه هنا عن «حدوته مصرية» لن يخرج عن مجرد التعريف الانطباعى السريع.. لا سيما وأنا أكتبه تحت تأثير الانبهار الشديد بما رأيته.. ولكن «حدوته مصرية» يستحق كتابات متعمقة متأنية لا حصر لها بعد المشاهدة الثانية والثالثة والعاشرة وكما كنت أفعل دائماً مع أفلام يوسف شاهين التى ليست أفلاما بقدر ما هى دروس فى السينما والحياة فى حاجة إلى تلميذ متيقظ ومجتهد يحاول ألا يفوته معنى «كادر» واحد ..

لقد كنا مبهورين دائماً - أنا وكثيرون - بيوسف شاهين كشخص وكأفلام..

ونحن مبهورون هنا أكثر بالطبع بفيلم يقدم فيه نفسه كشخص وكأفلام.. وكنت شخصيا أختلف معه كثيرا وأجادله كثيرا وكنت أستمتع دائماً بشتائمه لى ولكن بروح المعلم الكبير الذى يستمع بحب واحترام لتلميذه الغبى الذى لا يريد أن يفهم.. وكانت هذه ميزة يوسف شاهين الهائلة. أنه يستمع للجميع ويحترم الصحيح والخاطئ فى آرائهم ويحاول أن يستفيد من أصغر «ميشانيست».. ولقد دارت بينى وبينه مناقشات صاخبة اعترضت فيها على أشياء كثيرة فى فيلمه السابق **«اسكندرية ليه»** كانت وجهة نظرى فيها أن فنانا عبقريا مبدعا مثل يوسف شاهين يجب أن يصل للناس فى سينمات عماد الدين أو يقترب منهم قليلا على الاقل ليأخذ بيدهم وليقنعهم بأن هناك سينما أخرى غير «سينما مخيمر» وانها يمكن أن تكون مفهومة وجذابة أيضاً ..

واعتقد ان يوسف شاهين تجاوز فى «حدوته مصرية» كثيرا مما كان فى «اسكندرية ليه» وصنع فيلما عميقا وشديد الرقى ولكن مفهوما وجذابا إلى حد كبير.. واعتقد أن «حدوته مصرية» يمكن أن يكون أكثر افلام يوسف شاهين جماهيرية بين مجموعة افلامه الاخيرة كلها.. واذا كانت لمناقشاتى الطويلة حول «اسكندرية ليه» أدنى علاقة بذلك فسوف أحس بفخر شديد.. وان كنت لا أظن ذلك.. فما هو أكثر صحة أن الفنان الحقيقى يطور ذاته بأستمرار ويستفيد من تجاربه ومن ردود فعل الناس الذين يحبهم ويحبونه والذين يوجه أفلامه لهم أساسًا وليس للمهرجانات. فالدرس الأول الذى خرج به يوسف شاهين وخرجنا به من «حدوته مصرية» نفسه هو انه إذا كانت المهرجانات هى التقييم الوحيد للفنان، فلتذهب المهرجانات إلى الجحيم.. وليبقى الفنان وينتصر دائماً فى النهاية !.

والذين يعرفون يوسف شاهين عن قرب ينادونه «جو».. ونحن فى «حدوته مصرية» أمام فيلم عن «جو» الفنان والانسان والاب والابن والزوج والثائر والمجنون الذى يقتل نفسه بحثا عن شىء أو هربا من أشياء.. ولكن ليس صدفة أن يوسف شاهين بدأ عمله فى السينما فى بداية الخمسينات.. ولذا فإننا لا نرى فى هذا الفيلم فنانا نرجسيا يتحدث عن نفسه وانما مخرجا مصريا يلخص فى ساعتين وبضع دقائق بانوراما كاملة للسينما المصرية التى هو جزء اساسى منها بل ولكثير من أحداث مصر الثورة وعبد الناصر وتأميم القناة وحرب الجزائر وموقف ثورة يوليو من ابنائها وما حدث للحالمين بمصر جديدة افضل على مدى ثلاثين سنة لا يفصل يوسف

شاهين خلالها بين عمله السينمائى واحداث بلاده من حوله ومحاولاته المستمرة لتكوين وعى سياسى واجتماعى لنفسه يضعه فى افلامه يفهم من خلاله العالم منذ أن كان تلميذا صغيرا لا يعرف من هو صدقى ومن هو النحاس إلى أن أصبح واحدا ممن تعكس افلامهم وعيا مستمرا بالواقع المتغير دائماً فى مصر.. إن لم يكن الوحيد.. ولكن مع اغفال الفيلم لسبب لا أدريه لاحداث السنوات الأخيرة الهامة رغم مصاحبتها للفترة التى اختارها بداية لفيلمه واجرائه لعملية القلب.ورغم التحولات الخطيرة الحاسمة التى عكستها على حياتنا وعلى أفلام يوسف شاهين نفسه ..

ولقد كان يوسف شاهين دائماً موجودا فى أفلامه بشكل أو بآخر.. بمعنى أنه كان يضع فى بطل كل فيلم جزءاً من نفسه.. ثم رأى فى «اسكندرية ليه» ان يتحدث مباشرة عن قصة السنوات الأولى من حياته إلى أن سافر إلى أمريكا فتى طموحا يحلم بالسينما .

وهو فى «حدوته مصرية» يكمل القصة.. ولكن بعد أن عاد مخرجا كبيرا ناجحا شق طريقاً مختلفاً ومتميزاً عن طرق السينما المصرية الوعرة والمسدودة أحيانا.. وهو يبدأ من النهاية أى منذ سنوات قليلة مضت حين سقط مريضاً بقلبه نتيجة للإجهاد المستمر وللقلق والتوتر والطموح والصراع المرير بين الداخل والخارج.. أى بين ما يدور من صراعات واختيارات قاسية داخل يوسف شاهين الحقيقى.. وبين ما يتصوره المجتمع من حوله من قيم واخلاق وتقاليد وعيب وصح وغلط بالمفهوم السائد.. ونحن هنا اذن أمام صراع خصب وعميق وشديد الشراسة فى نفس الوقت يحاول المثقف المصرى أن يوفق فيه بين تصوره للعالم وتصورات الآخرين: الدولة.. المجتمع.. المؤسسة.. المدرسة.. الاسرة.. السلطة.. الاصدقاء.. حتى الزوجة.. حتى الابناء.. حتى النزوات الداخلية العميقة جدا والتى لا يكشفها احد بسهولة الا اذا كان بشجاعة وبراءة يوسف شاهين .

أن يختار بداية لفيلمه لحظة سقوطه منهك القلب ليصبح حتميا أن يجرى جراحه خطيرة فى لندن عند الجراح المصرى مجدى يعقوب ثم تحت تأثير المخدر وأثناء تعلق مصيره كله على مشرط الجراح وهو ينهش قلبه ويفجر دماءه أما لتعود لتسرى من جديد وأما «ليزق» الإنسان على حد تعبير الفيلم أى ينتهى كل عذابه ليشغل مترين تحت الارض.. فى لحظة ترقب «الاختيار» الالهى الحاسم هذه بين الحياة والموت.. يجرى الإنسان عادة محاكمة لنفسه ويراجع كل حساباته.. ما الذى فعله وما الذى لم

يسعفه الوقت ليفعله.. ما الذى كان صحيحا وما الذى كان خاطئا.. وهى لحظة عبقرية سجلها فنانون كثيرون منهم المخرج الامريكى بوب فوس الذى تعرض لنفس المواجهة مع الموت وقدمها فى **«كل هذا الجاز»** الذى فشل فشلا ذريعا منذ أسبوعين فقط فى القاهرة.. وتعرض لها يوسف ادريس نفسه الذى صاغ فكرة «حدوته مصرية» ..

إن الشاب الصغير يحيى الذى تركناه فى نهاية «اسكندرية ليه» ذاهبا إلى أمريكا ليدرس السينما.. هو الآن المخرج الشهير يحيى شكرى مراد الذى أصبح فى الخمسين مخرجا ناجحا مشهورا يحاكم نفسه وهو غائب عن الوعى وقلبه مفتوح.. ولكنه يملك وعيا خاصا بتلك اللحظة يناقش من خلاله الاشياء بقسوة وصراحة فائقة وجارحة وفى شكل محكمة منعقدة لمراجعة ماضيه كله.. وهنا تكتشف أن جوهر العملية كلها كان صراعا رهيبا مستمرا بين شخصين داخل يوسف شاهين الواحد.. الطفل والكهل.. لقد كانت كل مشاكل هذا الرجل تنبع من أن الطفل داخله يطارده باستمرار بكل الذكريات والحكايات والعذابات والاسرار المعلنة والمكبوتة.. ولكن محاكمة الطفل تستدعى حشد كل الاطراف الاخرى كشهود: الام والاب والاخت والزوجة.. ويعود يوسف شاهين بسرعة إلى أشياء سبق أن أشار إليها فى «اسكندرية ليه».. ولكنه هنا يمر على بعضها سريعاً ويحاول أن يعمق ويعيد تأمل بعضها الاخر لتكتمل الصورة بين الماضى والحاضر.. الواقع التسجيلى الذى يعرضه الفيلم كما حدث بالفعل – تجربة السينما والمنتجين والمهرجانات – وبين الخيال أو الهاجس الخفى أو الاعتراف بسر كان مكبوتا لفترة طويلة كالكابوس ولابد الآن من اطلاقه علانية.. لان سر حياة يوسف شاهين كلها أنه كان ضد كبت الاشياء.. وضد ان تكون هناك حياتان.. حياة حقيقية مختفية فى السراديب لانها تضم الكثير مما هو عيب وحرام وما يصحش.. وحياة معلنة للمجتمع لانها متوافقة مع تعاليمه ..

وتتحول محاكمة الطفل إلى محاكمة الكهل.. ثم إلى محاكمة الشهود أنفسهم بل والقاضى والمدرس الذى كان يربى الاطفال بشارب هتلر وبفاشية هتلر.. وبينما يتبادل الجميع الاتهامات والدفوع يصبح من الصعب أن تقرر من المذنب ومن الضحية.. بل سرعان ما نكتشف أن الكل كانوا ضحايا فى الواقع لاشياء كانت أكبر منهم جميعا.. وبالمكاشفة الكاملة والمواجهة المميتة تتم المصالحة بين الطفل والرجل

ويعود الاثنان ليتوحدا ويتحقق نوع من «السلام الشخصى» يمكن معه أن تكون هناك بداية جديدة.. وينتهى الفيلم بالفعل بكلمة «البداية» ..

انه تركيب عبقرى مدهش من الصعب حكايته بكل تفصيلاته وتفريعاته التى لا نهاية لها .. ولكن هذا هو الخط الاساسى لحدوته هى مصرية بالفعل لحما ودما عن عبقرى مصرى لحما ودما لم يكن يحدثنا عن نفسه بقدر ما حدثنا عن انفسنا ولكن بمالا نجرؤ نحن عادة على قوله ..

ولكن لانه يوسف شاهين فهو يقوله هنا للسينما وبالسينما فى أجمل وأكمل وارقى مستوياتها.. وما يتجاوز يوسف شاهين نفسه فيه هذه المرة هو أن السناريو محكم هذه المرة والاشياء مترابطة ومفهومة حتى للمتفرج العادى ورغم استخدامه لتكنيك سيناريو متقدم جدا قائم على تداخل الازمنة والشخصيات ورغم لجوئه إلى الرموز والايحاءات التى تبدو فى تفصيلاتها معقدة ولكنها فى مجموعها الكلى تصبح واضحة بحيث تصل إلى أى مشاهد يبذل شيئاً من الجهد ليربط بين الاشياء بل أن الحوار نفسه مفهوم هذه المرة بل وخفيف الدم أيضاً.. وقدرة يوسف شاهين فى خلق شريط صورة وشريط صوت بالغى الجمال والحماس والامتاع بحيث لا نحس بلحظة ملل واحدة ..

هذه القدرة هنا هى جماع لكل خبرات يوسف شاهين التكنيكية فى تاريخه كله وكما قلت من قبل.. فهو هناك مخرج فى القمة التى لا نستطيع حتى الكلام عنها أو لا نحس بحاجتنا إلى ذلك.. ويليه على الفور المجهود الخرافى الذى بذلته مونتيرة مثل رشيدة عبد السلام لم يكن غيرها يستطيع فى تصورى أن يفهم يوسف شاهين ويحتمله وأن يحول هذا الشتات الهائل من الصور والاصوات إلى كل عضوى متماسك ويحتفظ له فى نفس الوقت بهذه الحيوية والتدفق وتوتر الايقاع الذى هو توتر ايقاع يوسف شاهين نفسه فى الحياة والسينما معا ..

فى «حدوته مصرية» اعادة اكتشاف لعدة عناصر: تصوير محسن نصر الذى يصبح دائماً على مستوى العمل الذى يصوره.. بحيث نحس أن التصوير هو جزئية عبقرية من جزئيات عبقرية أخرى.. وموسيقى جمال سلامة التى تدخل لاول مرة عالما وحشيا مجنونا تغير فيه جلدها بالكامل وتوجد بقوة دون أن تشير حتى إلى وجودها .. ثم أداء نور الشريف الذى قال لى مرة أنه يحلم دائماً بان يعمل مع يوسف شاهين.. وها هو الوقت قد جاء لكى يتوج أعماله السابقة كلها ليلعب يوسف شاهين

نفسه.. وليذهلنا حقيقة بقدرته الخرافية على أن يكون يوسف شاهين نفسه بكل توتره وقلقه وجنونه وطيبته الكامنة حتى لقد كنت أتصور أحيانا أن الذى يلعب الدور هو يوسف شاهين وليس أى ممثل آخر وحتى أصبح يشبهه فى الشكل وفى الصورة لأنه عاش شخصا حيا – وليس شخصيته.. وهذا اصعب – ولم يكن حتى يمثله.. ثم سهير البابلى العملاقة التى تختفى كثيرا لا ندرى لماذا لتظهر فجأة وفى مشاهد قليلة تضىء فيها بقوة وتأكل الجميع.. ولأن يسرا تعمل لأول مرة مع يوسف شاهين فهو يكشف فيها بخبرته الكبيرة عن وجه الممثلة القوية القادرة وليس عن وجه الحسناء بحيث يصبح هذا الدور ميلادا جديدا لممثلة شابة كنت أعتقد دائما أن لديها ما هو أكبر مما يأخذونه منها. وإذا كان من العبث الحديث عن رجاء حسين التى تصبح مع يوسف شاهين مثل المليجى العظيم.. فمن الضرورى الاشادة بماجدة الخطيب ومحسن محيى الدين ثم باكتشاف «جو» الذى لم يتوقف ابدا عن الاكتشاف: الطفل الجديد المعجزة فعلا.. ومحمد منير.. صوتا وصورة.. وأشياء كثيرة اخرى لا يمكن حصرها فى هذا الانطباع الأول السريع .

«غريب فى بيتى»

والكورة.. والإسكان وأزمة التاكسى.. والفيلم الذكى

منذ أن عرض الفيلم الامريكى **«فتاة الوداع»** فى أحد مهرجانات القاهرة للسينما.. ثم عرضه التجارى الذى لم يحس به احد فى القاهرة ايضا.. وأنا أتابع محاولات كاتب السناريو النشط وحيد حامد لتحويله إلى فيلم مصرى والتى كان يطلعنى عليها أولا بأول.. فالواقع أن وحيد حامد لم يحاول هذه المرة أن يخفى الاصل الاجنبى لفيلمه.. بل أنه حرص على الاشارة بوضوح إلى هذا الاصل فى عناوين **«غريب فى بيتى»**.. وان كان قد ذكر أنه عن مسرحية «فتاة الوادع» للكاتب الامريكى الكوميدى الشهير نيل سايمون.. ولم يقل انه عن الفيلم الذى أخرجه هربرت روس ولعبت فيه مارشاميسون - زوجة المؤلف - دور سعاد حسنى ولعب فيه ريتشارد درايفوس دور نور الشريف.. أو العكس..

صحيح أن نيل سايمون نفسه هو الذى كتب سيناريو فيلم «فتاة الوادع» عن مسرحيته.. فهو كاتب مسرحى أساسا يحول كثيرا من مسرحياته بعد ذلك إلى افلام.. ولكنى لا اعتقد أن وحيد حامد أو سمير سيف شاهدا المسرحية ليحولاها إلى فيلمهما «غريب فى بيتى» ولكنهما بالتأكيد شاهدا الفيلم..

من ناحية سمير سيف فقد تحاشى هذه المرة غلطته فى فيلمه السابق **«المشبوه»** عندما لم يشر بحرف واحد إلى مصدره فى الفيلم الامريكى **«كان لصا»** الذى لعب فيه آلان ديلون دور عادل أمام ولعبت فيه آن مرجريت دور سعاد حسنى ولعب فيه جاك بالانس دور سعيد صالح.. وكانت المشكلة أن البلد كلها اكتشفت هذه المسألة البسيطة جداً ماعدا مخرج الفيلم سمير سيف وكاتبه ابراهيم الموجى كما سبق أن

أشرنا إلى ذلك فى حينه .

وبمناسبة «فى حينه» هذه لا أدرى اذا كان «ظريفا» أم لا أن اذكر هذه الحكاية الهامشية.. ففى حفل العرض الأول «البرمييرة» لفيلم «غريب فى بيتى» علمت أن مصر كلها كانت معزومة ماعدا أنا بالطبع.. ولا أدرى من الذى يدعى لحفلات العرض الأول للأفلام فى العالم كله اذا لم يكن نقاد السينما.. وأعترف صراحة بأننى تصورت أن سمير سيف يعاقبنى لاننى قلت رأيى فى فيلمه السابق «المشبوه».. وهى مسألة مستغربة تماما من مخرج شاب مثقف.. لو لم أكن معجبا به كمخرج متمكن من أدواته السينمائية لما حاسبته بمقاييس قد تبدو أقسى قليلا من مقاييس محاسبة المخرجين «الترزية».. وهو حساب - حتى لو كان قاسيا - يعكس اهتماما خاصا بعنصر جيد من عناصر السينما المصرية الشابة نرجو له مزيدا من التقدم ..

ومن ناحية أخرى فالحرمان من المشاهدة المجانية فى «البرمييرة» ليس عقابا ذكيا.. لاننى بخمسة وسبعين قرشا فقط من «حر مالى» وعشرة صاغ للبلاسير دخلت الفيلم بمزاجى وفى حفلة أكثر هدوءا وأقل صخبا ودون أن أكون مدينا لأحد.. على الاقل لاقول رأيى بفلوسى !

والواقع اننى لم أذكر هذه التفصيلة الصغيرة الا لأخرج منها بقضية أكبر.. وهى أن المخرجين والمنتجين المصريين تنقصهم أشياء كثيرة جدا غير المستوى الفنى المتقدم الذى لم يتعلموه أبدا من السينما فى العالم المتحضر.. ينقصهم مثلا فن العلاقات العامة والدعاية العلمية المنظمة والعلاقة بالنقاد سواء مدحوا أو هاجموا.. فهم يعتبرون الناقد عدوا لهم الا اذا كان محررا للاعلانات.. وياريتهم حتى يدفعون لك رشوة أو كرافتة هدية أو حتى يدعونك إلى أفلامهم.. أو يحاولون أن «يكسروا عينك» بهذا الشىء أو ذاك.. ويكفى أن الناقد فى مصر يدوخ السبع دوخات لكى يحصل على صور للافلام التى يكتب عنها.. واننى لأتساءل: هل هناك شركة انتاج مصرية واحدة بها قسم للدعاية؟.. بل لعل السؤال الاصح: هل هناك شركة انتاج مصرية واحدة بالمعنى الحقيقى للشركة ؟

ولكن هذا موضوع آخر ..

نعود الآن إلى مسألة أن فيلمى سمير سيف الاخيرين **«المشبوه»** و**«غريب فى بيتى»** كانا مقتبسين عن فيلمين أمريكيين. لنقول أننا لسنا ضد الاقتباس فى ذاته

مادامت أزمة السينما المصرية كما يشكو الجميع هى أزمة سيناريو.. ولكن بشرط أن يكون فى الفكرة المقتبسة ما يستحق النقل أصلا وما يصبح مقنعا ومنطقيا عندمايتحول إلى الحياة المصرية فيكون مناسبا لهذه الحياة.. ثم أن تكون عملية التمصير متقنة بحيث لا نحس بالغربة والغرابة وأن أحمد ونبوية وسماعين مازالوا يلبسون البرانيط.

وهنا يمكن أن نقول أن تجربة سمير سيف فى «غريب فى بيتى» أفضل من تجربته فى «المشبوه» على هذا المستوى.. فبينما ظل «المشبوه» شيئاً هلاميا يجرى فى أجواء غريبة من الصعب جدا أن نقتنع بأنها يمكن أن تكون القاهرة أو بورسعيد.. أو أن الصراع الدموى يمكن أن يدور بين أخوين مصريين خاصة عندما يلعبهما عادل أمام وسعيد صالح.. فإن سيناريو وحيد حامد ينجح فى نقل الفكرة الأساسية فى **«فتاة وداع»** نيل سايمون الأمريكى إلى جو أكثر مصرية.. وقابل للتصديق مع ظروفنا الواقعية التى يمكن أن تجد رجلا وامرأة فى الحياة فى شقة واحدة يتنازعان عليها مع ازمة الاسكان الطاحنة التى نعرفها جميعا ..

والواقع أن كمية «النقل» هنا أقل بكثير من كل أفلام سمير سيف وأفلام وحيد حامد السابقة.. فهما لا يأخذان من «فتاة الوداع» الا فكرة الصراع بين رجل وامرأة على شقة ثم تحول خصومتهما الطاحنه تدريجيا إلى قصة حب كما لابد أن نتوقع فى النهاية.. واستطاع وحيد حامد بذكاء كبير أن يصوغ هذه الفكرة الاساسية صياغة مصرية تماما ومرتبطة أيضاً بما يثير اهتمام جمهور السينما عندنا هذه الايام.. وذلك عندما اضاف من عنده جو الكرة ولاعبى الكرة ومباريات الاهلى والزمالك ليضرب ألف عصفور بحجر واحد.. بينما كان البطل عند نيل سايمون ممثلا شابا يشترك فى فرقة مسرحية تلعب أعمال شكسبير.. وهنا كان الفرق الهائل بين الجو الذى تدور فيه الاحداث هنا هناك.. فبينما يدور الفيلم الامريكى فى «جو مثقفين» ويخاطب بالتالى جمهور المثقفين وتنبع الكوميديا فيه من تناقضات ومفارقات هذا الجو العقلى الراقى أساسا ومثل كل أعمال نيل سايمون.. فان وحيد حامد ينقلنا إلى جو مختلف تماما ولكن أكثر اثارة ومباشرة وهو جو الاندية ولاعبى الكرة خاصة عندما تتركز الاحداث حول لاعب كرة صعيدى بدائى جدا وخشن وشديد السذاجة انتقل فجأة إلى القاهرة بأضوائها ومغرياتها ومؤامراتها.. ولتنطلق الكوميديا من كل المفارقات والنوادر التى لابد أن نتوقعها من مواجهة كهذه.. ولا

يمكن أن يلوم أحد وحيد حامد على هذا التغير.. فما يشغل جمهورنا فى الواقع هو صراعات الكرة ولاعبى الكرة وليس صراعات المثقفين أو الفنانين.. فضلا عن أن أفلام المثقفين أو حتى أدعياء الثقافة يمكن أن تجعل أى منتج مصرى «يبيع هدومه».. هذا لو افترضنا وجود هذا المنتج وهؤلاء المثقفين !

والتغيير الهام الثانى الذى أجراه وحيد حامد هو فى سبب تلاقى البطل والبطلة فى نفس الشقة.. فهو يلجأ إلى الصدفة حينما يجعل لاعب الكرة شحاتة أبو كف (نور الشريف) يستأجر له نادى الزمالك الذى يلعب له.. نفس الشقة المفروشة التى أستأجرتها الممرضة كوثر (سعاد حسنى) بعد وقوع الاثنين معا فى حبائل النصاب صاحب الشقة المهاجر الذى تركها لأكثر من مستأجر فى نفس الوقت (جورج سيدهم).. ولكن هذا اللقاء فى فيلم نيل سايمون لم يكن صدفة.. وإنما تم تدبيره دراميا بشكل أفضل.. فالبطلة فى الفيلم الأمريكى كانت تقيم أصلا فى الشقة مع صديقها الممثل ومع ابنتها من مطلقها.. وفجأة هجرها هذا الصديق عندما جاءه عرض للتمثيل فى أحد الأفلام فى روما.. فترك لها الشقة وقال لها «باى.. باى..» ومن هنا جاء عنوان الفيلم «فتاة الوداع».. ولكنه قبل أن يسافر ترك مفتاح الشقة لصديقه الممثل الآخر الذى يبحث عن سكن فى نيويورك.. والذى فوجئ بعد ذلك بوجود المرأة وابنتها ليبدأ الخلاف بينهما بعد ذلك.. والذى يضطرهما لقبول الأمر الواقع ومحاولة اقتسام الشقة معا ..

وحتى هذا التغيير عند وحيد حامد جاء منطقيا أيضاً.. فمشكلة الأسكان فى مصر يمكن أن تؤدى إلى أشياء كهذه.. والنصابون الذين يؤجرون أو يبيعون الشقق لأكثر من شخص فى وقت واحد تملأ أخبارهم الصحف كل يوم.. ومن هنا كان «غريب فى بيتى» هو اذكى سيناريوهات وحيد حامد حتى الآن ..

ولكن ما جعل لقاء نور الشريف وسعاد حسنى فى شقة واحدة يبدو كالصدفة.. بل وكالصدفة المرفوضة والمفتعلة أيضاً.. هو صدفة سخيفة أخرى وساذجة جمعت نفس الاثنين قبل ذلك بدقائق.. عندما كان لاعب الكرة شحاتة أبو كف هابطا من قطار الصعيد لتوه.. فاختلف مع الممرضة كوثر على نفس التاكسى وتم نشلهما معا.. ولكننى اتحدى أن تحدث خناقة التاكسى هذه لأثنين بين عشرة ملايين من سكان القاهرة لكى يلتقى نفس الأثنين بعد ذلك بايام فى نفس الشقة.. ومازلت حتى الآن لا أفهم سر أو أهمية حكاية التاكسى هذه التى جعلت حدثا واقعيا مثل الصراع

على شقة يبدو كصدفة مرفوضة.. بينما لو تم إلغاء واقعة التاكسى بالكامل لما اختل شىء على الاطلاق فى بناء الفيلم بل ولأصبحت الأشياء أكثر منطقية ..

لقد كان واضحا أن وحيد حامد يحاول صنع كوميديا نظيفة وخالية من الابتذال.. ولقد نجح فى ذلك والى حد كبير وفى حدود الكوميديا الخفيفة.. ولقد وجدت نفسى شخصيا مستمتعاً بفيلم مشوق ومسل لا يزعجك فيه شىء ولا تستطيع أن ترفض فيه شيئاً.. بل أنه حتى لم يكن «خفيفا» تماما.. فقد حاول أن يربط عناصر الاضحاك والتسلية فيه باشياء جادة - بل وخطيرة جدا - فى واقعنا.. فنحن لا نستطيع طوال الوقت أن نتجاهل أن هذا كله يحدث بسبب مشكلة سكانية معقدة لا نظير لها فى العالم بكميات الخداع والمتاجرة الشرسة التى تنبع منها.. وكيف يمكن لأرملة شابة وحيدة ضعيفة أن تجد لها ولإبنها الطفل مكانا فى هذه الغابة الاسكانية المتوحشة حتى لو دفعت ثمن حياة زوجها العامل الذى مات.. وموازيا لهذا الخط.. ينسج السيناريو خطا اخر عن كرة القدم وكيف أصبحت هذا الشىء الخرافى المهول الذى يملك كل هذه السلطة والسيطرة على اهتمامات الناس.. ففى مواجهة لاعب كرة «جلنف» كانت الأرملة تنهزم دائما عندما تجد الجميع وعلى كل المستويات يذللون كل الصعاب لهذا اللاعب ولو على حساب حق هذه الأرملة.. من ضابط القسم إلى مدير الجمعية الاستهلاكية.. وفى نفس الوقت يرسم الفيلم صورة صادقة جدا لحياة لاعبى الكرة داخل الاندية وخارجها.. وعن المؤامرات والانحرافات التى يتعرضون لها أو حتى ينسجونها لأنفسهم بدافع الحقد والتى قد تفسر لماذا ليست عندنا حياة رياضية حقيقية ولماذا ليست عندنا كرة ..

صحيح أننى غضبت أشد الغضب عندما جعل الفيلم شحاتة أبو كف لاعب الزمالك يسجل ستة أهداف فى مرمى الأهلى فى بداية الفيلم.. وتصورت أننى أمام مؤامرة زملكاوية.. ولكنى سرعان ما أسترحت عندما رأيت كيف يتحدث الفيلم عما يدور داخل كواليس الزمالك الذى لا أدرى بصراحة كيف وافق على أن يقدمه الفيلم هكذا.. ثم أسترحت أكثر عندما فاز الأهلى على الزمالك فى الكأس.. فمن يضحك أخيرا يضحك كثيرا بالطبع !.

لجأ السيناريو إلى توابل فكاهية و«اغرائية» لم يكن فى حاجة إلى كثير منها حتى بالمنطق التجارى.. فلقد كان يملك كل أسباب النجاح التجارى دون هذا «الطمع» ..

أسلوب سمير سيف فى الاخراج يزداد مرونة وتدفقا وسيطرة على الحرفية فيلما

بعد آخر رغم أنه يجرب لأول مرة الطابع الكوميدى.. ولقد استطاع أن يحافظ على ايقاع الأحداث واثارتها للمتابعة رغم طولها النسبى خاصة فى المناطق التى تهدأ فيها هذه الاحداث قليلا وكان ممكنا أن يهبط فيها الإيقاع لولا براعة المونتيرة سلوى بكير التى تؤكد مرة ثانية أنها تختزن خبرة مونتاجية كبيرة بعد فيلمها الأول **«المشبوه»** مع سمير سيف أيضاً الذى يضاف إلى رصيده جرأته على تقديم عنصر جديد شاب فى المونتاج.. وعنصر جديد شاب فى الموسيقى هو هانى شنودة الذى كتب له من قبل موسيقى «المشبوة» أيضاً.. والذى لا يأخذ مكانه الحقيقى فى موسيقى أفلامنا لسبب لا أدريه، رغم دوران هذه الموسيقى فى دائرة مغلقة مملة وشديدة التكرار. لابد أن هانى شنودة قادر من خلال تجاربة الثلاث فقط فى موسيقى الافلام أن يغيرها وأن يجدد دماءها.. وهو فى «غريب فى بيتى» ينجح فى أن يصوغ موسيقى تصبح جزءا عضويا من بناء فيلم كوميدى.. ومن خلال الانتقال بين «تيمات» شعبية صعيدية مناسبة لشخصية البطل «وتيمات» أخرى حديثة سريعة مناسبة لايقاع القاهرة.. ومستخدما بذكاء – مع المخرج والمونتيرة بالطبع – موسيقى هى أقرب إلى المؤثرات فى بعض الأحيان ..

أما التصوير فلا أعتقد أن محسن نصر أضاف فى هذا الفيلم جديداً لرصيده السابق وخبرته مساويا لاسمه.. ربما لأن طبيعة الفيلم نفسه لم تكن تسمح له بذلك إلا فى حدود ما يسمى «بالتصوير الصحيح».. ولقد أستطاع نور الشريف أن «يلبس» دور لاعب الكرة الصعيدى الساذج.. مستغلا بعض قدراته كلاعب كرة قديم وبقدرة فائقة من المونتيرة على مزج المباريات الممثلة والمباريات الحقيقية ببراعة.. ولقد كشف نور الشريف عن وجه أخر من وجوهه الخصبة العديدة وهو وجه الممثل القادر على اضحاكنا.. ولكنى أعتقد أنه بالغ كثيرا خاصة فى طريقة الالقاء.. ورسم الشخصية فى السيناريو مسئول معه عن هذا العيب الواضح.. فليس معقولا إلا تتطور الشخصية من البداية للنهاية ولو فى الأطار الشكلى.. بينما تعود سعاد حسنى فيلما بعد فيلم إلى سعاد الرائعة التى نعرفها.. قطعة صافية عذبة من الصدق والبساطة السهلة الممتنعة شديدة الجاذبية.. لأنها سعاد حسنى !.

مجلة «الكواكب» – ٤ / ٥ / ١٩٨٢

«العوامة ٧٠»

سينما جديدة نعم.. ولكن ليس هذا هو الرد على البلهارسيا!

منذ بضع سنوات.. تابعت المخرج الشاب خيرى بشارة وهو يستعد لإخراج فيلمه الروائى الطويل الأول **«الاقدارالدامية»** باهتمام كبير يشوبه التوجس.. كان الاهتمام نابعا من ثقتى من أن هذا المخرج موهوب حقا ومن جيل خريجى معهد السينما الأوائل الذين يملكون عقلا مختلفا بالتأكيد عن «العقل التقليدى» للسينما المصرية.. كما يملكون - كما هو مفروض - رؤية مختلفة بالتالى للسينما التى يريدون أن يصيغوها.. وإن كان بعضهم قد تأخر عثوره على الفرصة.. أو حتى فاتته تماما ..

ولكن خيرى بشارة بالذات ليس من الذين فاتتهم الفرصة تماما.. فقد ركز جهده على الفور فى مجال السينما التسجيلية.. واخرج فيلما بعد فيلم استطاع من خلالها أن يصبح - وخلال سنوات قليلة - واحدا ممن جددوا شباب السينما التسجيلية المصرية وواحدا من ألمع مخرجيها وان يؤكد بالفعل أنه يملك هذا «العقل المختلف» والرؤية المختلفة للواقع المصرى بل والتكنيك المختلف والمتقدم ايضاً .

ولكنه عندما بدأ يستعد لاخراج «الاقدار الدامية» فيلمه الروائى الطويل الأول منذ بضع سنوات كما قلت واجه تجربة رهيبة.. هى الوقوع فى حبائل إنتاج متخبط وملئ بالمشاكل والتعقيدات من ناحية.. وبسيناريو امتدت له آلف يد من الهواة والمحترفين ومر باكثر من مرحلة بين الكتابة واعادة الكتابة والتصحيح واعادة التصحيح.. ثم الطموح الشديد لدى خيرى بشارة نفسه لان يصنع فيلما اعمق من اللازم «وأعقد» من اللازم بحيث يقول فيه اشياء كثيرة متداخلة فيما بين «اليكترا» وقضية فلسطين

ومصر قبل الثورة ومشاكل الريف والمدينة والقصور والاكواخ والحب والخيانة وكأنما اراد أن يقول كل شيء مرة واحدة - مثل كثير من الشباب في افلامهم الاولى - فبدا في النهاية كانما لم يقل شيئاً على الاطلاق.. على الاقل لان هذا الذي حاول قوله لم يصل للناس - ويبدو أنه لن يصل ابدا - حيث أن الفيلم لم يعرض عرضا تجاريا حتى الان ورغم عرض فيلمه الثاني.. بل يبدو ايضا أنه لن يعرض ابدا لمخالفته لكل مقاييس السوق التجارية ولعيوب عديدة أخرى ..

ومع ذلك فإن «أقدار» خيري بشارة «الدامية» لم تكن دامية تماما.. بمعنى أن الفيلم لم يكن كارثة كاملة.. فلقد كشف عن مخرج متمكن جدا استوعب تماماً تكنيك السينما وتأثر بمدارس السينما الأوربية الحديثة تأثرا واضحا وواعيا.. ويملك أسلوبا بلاشك.. بل ويملك جرأة في التناول تجعل لفيلمه مذاقا مختلفا يمكن تمييزه من بين ألف فيلم مصري.. ولكن مشكلته هي السيناريو المشوش المتخبط الذي يبدو كأنه يتحدث عن بلاد الاسكيمو.. ويحرك شخصيات تحاول أن تكون مصرية ولكن بأقنعة من الجليد !

ولقد اعجبت شخصيا **«بالاقدار الدامية»** اعجابا كبيرا ولكن تشوبه الحسرة.. فقد كنت ادرك أنه مجرد أعجاب بأسلوب وتكنيك مخرج جديد.. وهي مسألة تبقى في حدود «المزاج الشخصي» لناقد يبحث عن الاساليب الجديدة والتجارب الجريئة التي تكسر حلقات السينما المصرية المستهلكة وتعطي دما جديدا لافلامنا التي أصبحت شاحبة لفرط الموات والتكرار والاستسهال.. ولكنها في نفس الوقت مسألة لا تغني ولا تسمن من جوع.. لان الافلام لا تصنع للنقاد وانما للجماهير العادية جدا في سينما ميامي وديانا وبيجال.. حيث نريد أن نأخذ الناس من «أفلام عماد الدين» إلى أفلام اكثر أحتراما لهم ولنفسها.. وحيث يصبح من واجب السينمائي الجديد أن يقدم الدليل.. وحيث يصبح يوسف شاهين تجربة خاصة جداً غير قابلة للتكرار.. بل وغير مطلوب أن تتكرر ..

ولقد وعى خيري بشارة بعض هذه الدروس في فيلمه **«العوامة ٧٠»** الذي يعتبر فيلمه الأول في الواقع طالما أن فيلمة الأول بقي «سريا».. ولكنه بالتأكيد لم يع البعض الآخر من الدروس ..

ولذلك واجه الفيلم مشاكل صعبة لا يمكن أن نتهم الجمهور ببساطة بأنه مسئول عنها وحده.. وانما علينا أن ندرسها بدقه وشجاعة لنعرف اخطاءنا.. اذا كنا أصلا

نريد أن نعرفها.. أو اذا لم يركبنا الغرور والأعجاب المطلق بالذات فاعترفنا بأن هناك اخطاء أصلا !

«العوامة ٧٠» فيلم مختلف بالتأكيد عن كثير جدا مما تقدمه السينما المصرية التقليدية.. مختلف فى الموضوع ومختلف فى التناول ومختلف فى كل تفاصيل التكنيك من تمثيل وتصوير ومونتاج و.. و.. وهو فيلم راق يحاول أن يخاطب متفرجا راقيادون ان يقدم تنازلات بل ومقتحما بجرأة نوعا يعتبر جديدا من الموضوعات مخاطرا بأهم ما يقوم عليه الفيلم المصرى العادى من «حدوته» تصور المشاهد المصرى أن الفيلم لا يكون فيلما بدونها ..

وانت فى «العوامة ٧٠» تحس بأن عقلك هو الذى يتناول ما يدور أمامك.. ليست عواطفك بالتأكيد ولا حواسك ولا الاشياء التى تريد أن «تتسلى» فيك أو تضيع وقتك.. ولذلك فقد صدم فيه متفرجون كثيرون واحسوا بالإحباط.. وليس هذا دليلا على شىء ولا مقياسا لتقييم الفيلم فى ذاته.. واذا كان الفيلم يحاول ان يقدم سينما مصرية «مختلفة» وتقترب من مدارس السينما المتقدمة فى العالم كله شرقا وغربا.. فهذه محاولة شجاعة لابد من الترحيب بها وتأييدها ودعمها ولكن ليس بلا تحفظات وإذا كنا بين الوقت والآخر نحيى هذا المنتج أو ذاك لاقدامهم على انفاق اموالهم على «شىء محترم» حتى فى اطار السينما التجارية.. فلابد من باب أولى ان نحيى منتج هذا الفيلم الشاب الذى يغامر فى السينما لأول مرة بتجربة محفوفة بالمخاطر وخارجة بجرأته حتى عن أطار هذه السينما التجارية ..

ويكفى أن هذا المنتج يوافق المخرج على مغامرة رهيبة بمقاييس السوق وهى كسر نظام النجوم تماما وبجرأة.. حين يسندان البطولة لاحمد زكى وتيسير فهمى.. وحتى أحمد زكى حين بدأ العمل فى هذا الفيلم لم يكن قد اصبح بعد نجما للشباك كما هو الان.. وقد كان يمكن لهذه المغامرة لو نجحت ان تكون سابقة رائعة فى كسر الحلقة الجهنمية المغلقة المسماة «بالتوزيع الخارجى» و «البيعة بالأسماء» وما إلى ذلك من أساطير قيد السينمائيون المصريون انفسهم بها طويلا واستسلموا لها حتى صدقوها فلم يحاولوا - مثل خيرى بشارة وممدوح مصطفى - مجرد ان يجربوا الخروج عليها حتى لو فشلوا ليبقى لهم ولو شرف المحاولة .

ولكن المحاولة لم تنجح فيما يبدو وللأسف لان المحاولات لا تنجح بمجرد «الشرف» و «نبل القصد».. ونحن فى هذا الفيلم أمام مخرج جيدا جدا هو خيرى

بشارة.. يتجرأ حتى ليتيح الفرصة لأول مرة أمام مصور شاب جديد يصور فيلمه الروائى الأول هو محمود عبد السميع الذى حقق مستوى رائعاً من قبل فى الافلام التسجيلية ومحمود عبد السميع هو اكتشاف «العوامة ٧٠» الأول.. اذ يحقق مستوى تصوير عالمى بلا ادنى مبالغة. ويحول الصورة والضوء والظل إلى شيء ساحر هو جزء من بناء الفيلم العضوى كامن تحت السطح دون أن يفرض نفسه ولا يدرك مدى صعوبة تحقيقه سوى من يملك حدا أدنى من المعرفة ببعض قواعد التصوير السينمائى ..

وفى «العوامة ٧٠» أيضا «إدارة ممثل» من الطراز الأول.. حيث يحمل أحمد زكى - هذا الينبوع الذهبى الأسمر المتفجر فجأة فى صحراء التمثيل السينمائى القاحلة عندنا - يحمل الفيلم كله على كتفيه فى نوع جديد من الاداء الداخلى الذى يبدو خافتا على السطح ولكنه يعكس مشاعر وانفعالات وعذابات «هاملتية» شديدة التعقيد تجعلنا نقول دون أن نخشى شيئاً أن هذا الدور بالإضافة إلى دوره فى **«طائر على الطريق»** هما لون جديد تماما على الاداء السينمائى فى مصر يكاد يقترب من أسلوب «ستوديو الممثل» عند كازان حتى لو لم يكن أحمد زكى نفسه مدركا لذلك !

وتيسير فهمى فى بطولتها السينمائية الأولى ناجحة تماما ومليئة بالحيوية وتعكس شخصية الفتاة المصرية الجديدة بتفوق لا بد أنه سيكتمل مع الخبرة.. بل أن خيرى بشارة ينجح فى أن يغير جلد ماجدة الخطيب وكمال الشناوى فيستخرج من كل منهما أفضل ما عنده فى أدوار مختلفة تماما.. وأنا هنا أتحدث عن النسخة الكاملة من الفيلم التى شاهدتها مرتين.. ودون أن أعرف شيئاً عن الحذوفات العديدة التى أجراها المخرج على النسخة المعروضة فى دار السينما .

ما هى المشكلة اذن فى هذا الفيلم ؟

المشكلة بالضبط هى فى تلك العبارة السابقة عن حذف أجزاء من الفيلم من واقع العرض الفعلى على الجمهور.. فبعد العروض الأولى الخاصة للنسخة الكاملة حاول كثيرون من أصدقاء خيرى بشارة أن يقنعوه بأن الفيلم ملئ بالافاضات والتفريعات التى لا مبرر لها ولا وظيفة.. والتى تبطىء على العكس من الايقاع وتشوش على القضية الاصلية.. ولكنه مع كاتب السيناريو فايز غالى رفضا التفريط فى كادر واحد.. وهذا من حق أى فنان فى العالم.. وهنا يصبح من حقنا ان نسألهما: ولماذا أذن تراجعتما عن هذا الاصرار تحت ضغط مقتضيات العرض التجارى؟. واليس

أقسى ما يتعرض له فنان سينما فى العالم هو أن يضطر إلى حذف اجزاء من فيلمه بناء على رغبة الجماهير.. او بمعنى أدق بناء على «رفض» الجماهير ؟

أن مسالة «إعادة المونتاج» بعد انهاء النسخة النهائية تحدث فى أحسن الافلام.. وفى العام الماضى أثار الفيلم الأمريكى **«ابواب الجنة»** ضجة فى العالم كله حين اضطر مخرجه ما يكل شيمينو إلى حذف أجزاء كثيرة جدا منه بعد رفض النقاد.. وهنا نكتشف أن النقاد لهم رأى قبل العرض التجارى.. ثم من قال ان منتجا مصريا «غلبانا» يصرف فلوسه على فيلم ليواجه مشكلة «ابواب الجنة» الذى أفلس شركة كاملة وباعها لشركة أخرى ؟!

المشكلة الحقيقية اذن فى «العوامة ٧٠» هى السيناريو.. فهو سيناريو حاول أن يكون جديدا.. فاذا به سيناريو ذاتى تماما بمعنى أنه نابع من التصورات والاستطرادات الشخصية لكاتبه وعوالمه الخاصة التى حاول أن يصبها على الورق حسب رؤيته هو للواقع وللسينما.. ثم وجد مخرجا يوافقه على أن «يصبها» على الشاشة !.

ولقد حاول البعض ان يفسر الفيلم بأنه فيلم ذاتى بمعنى أنه يعبر عن مخرجه.. وهو تفسير مضحك جدا.. لاننا لا نعرف لخيرى بشارة تجربة ذاتية خصبة إلى حد تحويلها إلى فيلم وهو فى بداية اخراجه الروائى.. ومن ناحية أخرى فليس «للعوامة ٧٠» علاقة واضحة بذات خيرى بشارة أو أى ذات أخرى سوى أن بطله هو مخرج تسجيلى.. وهو مجرد «تشابه» فى الوظائف وليس تعبيرا عن ذات ..

وحتى مسألة أن أحمد الشاذلى بطل الفيلم هو مخرج تسجيلى يمكن نسيانها بعد ربع ساعة فقط.. أى بعد مشهد المخرج وهو يصور فيلما عن محلج قطن.. ليعرف من أحد عماله أن هناك عمليات سرقة للقطن.. ثم يقتل العامل.. ويخيل الينا اننا بصدد فيلم بوليسى.. ثم اذا بنا أمام قصة حب حاضرة وقصة حب تبعث من الماضى.. ثم حفلة فى الشيراتون.. فعلقة فى قسم البوليس.. فقرار ختامى من البطل بأن يخرج فيلما عن البلهارسيا !

وليس هذا تلخيصا «تهريجيا» للفيلم.. ولكنه فقط تلخيص للتخبط والتشويش الشديد الذى يعانية الفيلم فى البحث عن قضية متماسكة يدور حولها ويمكن بالتالى أن يشد لها الناس ..

والنتيجة: قال لى عم حسن عامل نادى السينما الذى يشاهد كل الافلام المصرية

والعالمية من خلال عمله فى مركز الصور المرئية وهو اخصائى مشاهدة من الطراز الأول ونموذجا جيدا جدا للمتفرج العادى المتواضع: «الا قول لى يا بيه.. انا شفت الفيلم ده اربع مرات.. هو عايز يقول ايه؟» .

وعلى الجانب الاخر قال لى زميل صحفى مثقف جدا وهاوى سينما من الطراز الأول: «إن بداية الفيلم القوية جداً توحى لك بأنك أمام فيلم سياسى خطير.. حاجة كده زى **«زد»**.. ثم لا تلبث المسائل أن تتوه منك تماما!» .

وارجو أن يلتفت المخرج وكاتب السيناريو إلى هذين الرأيين معا بأهتمام اذا أراد أن يستفيدا من التجربة فى عملهما القادم ..

أن المخرج التسجيلى الذى يصور فيلماً عن محالج القطن يكتشف سرقة القطن.. ورغم أنها حالة انحراف عادية جدا وتافهة لا يحاول الفيلم أن يعمقها أو يصعدها إلى أساس اجتماعى ما .. فانه يشرحها لنا بالحوار فى محاضرة طويلة جدا تحكى لنا قصة القطن من أيام محمد على.. وطبيعى أن يقتل اللصوص – مجرد الغفير أو امين المخزن أو مدير المحلج – العامل الشريف الذى أبلغ بالسرقة.. لكى تتحول المسألة بعد ذلك إلى صراع بين المخرج الشاب أحمد زكى المتردد العاجز عن صنع شىء.. وخطيبته الصحفية الايجابية تيسير فهمى.. وينعكس هذا الخلاف على علاقتهما الشخصية فيتخانقان بين الوقت والآخر خناقات دمها خفيف جداً ..

ويحاول الفيلم أن يجعل للبطل علاقة بالريف.. فيفتعل مشهدا تسجيليا لفرح أخته فى القرية حيث يتخانق أيضاً مع أبيه الفلاح.. ثم يختفى الريف تماما بعد ذلك ..

ثم يحاول الفيلم أن يجعل للبطل علاقة بهزيمة ٦٧ وأنها هى السبب فى احباطه واحباط جيله كله من الشباب.. ولكنه يحكى لنا هذا البعد المفتعل فى جملة حوار يقول فيها أنه سافر بعد ٦٧ إلى الخارج ولم يكن يريد العودة ..

ويحاول الفيلم أن يجعل من بطله «هاملت» مترددا حائرا باحثا عن الذات وعن القدرة عن الفعل.. فيجعله إما سائرا فى الشوارع بلا هدى.. واما جالسا مع عمه الذى لا يفيق من السكر.. واما مرددا لعبارات «عبيطة» من نوع «انا اما سبت البلد براعتى اتسرقت.. ومن ساعتها مش قادر أرجعها!» .

وهو لكى يبدو تائها فلا بد أن يرفع ياقه الجاكتة.. ولكى يبدو ضائعاً فلا بد أن يسكر مع صديقيه شفيع شلبى ومحمد خان ويغنيان ويرقصان فى أشد مشاهد الفيلم سخافة.. وما هكذا واجه شباب مصر ضياع واحباط هزيمة ٦٧ وما تلاها..

ويختلق الفيلم قصة حب قديمة من طفوَلة المخرج الشاب يحييها من الماضى بدون مناسبة.. حين يلتقى بالصدفة وفى القرية بامرأة عانس كان متعلقا بها فى الماضى.. توافق فجأة وبلا مبررات على أن تقيم معه علاقة عابرة وتختفى ولنتساءل: ولماذا ظهرت أصلا؟ وماذا لو حذفت هذه الشخصية بالكامل ؟

ولكى يصبح لشخصية الشاب «مقابل درامى» نراه يذهب إلى عمه السكير العجوز الذى يقول كلاما فارغاً على مدى الفيلم كله لكى يحكى لنا فى النهاية قصة ركيكة جدا عن الجندى الانجليزى الذى أراد أن يورطه فى جريمة ما ولكنه أجبره على الاعتراف.. ولكى يصبح هذا العم هو نموذج «الفعل» والارادة وتحقيق الذات الذى يحلم الشاب بتقليده.. وكان عامل «الاورنس» القديم الذى كان يعمل مع الانجليز والذى انتهى الان سكيرا محطما هو النموذج الايجابى القادر الجدير بأن يصبح مثلا أعلى !

ولست أدرى بالتحديد ما الذى حذفه المخرج من هذا كله فى «المذبحة» التى أجراها هو لفيلمه وليس أى أحد آخر.. وما الذى ابقاه.. ولكن ما رأيناه فى النسخة الكاملة كان مليئا بالتفريعات والكلمات والتهويمات المشوشة غير المتماسكة والتى تدعى انها تقول أشياء كبيرة.. من نموذج شارلى شابلن.. إلى لمسات فيللينى.. انتهاء بالسخرية من المنتج الجاهل.. وبقرار المخرج صنع فيلم عن البلهارسيا «اللى ماخفش منها أخويا وابن عمى لغاية دلوقتى.. مين المسئول.. مين المسئول ؟»

ولكنه لا يقول لنا حرفا واحدا فى فيلمه ردا على هذا السؤال.. وإن كان جزء من المسئولية يقع بالتأكيد على صناع الفيلم الشبان.. الذين اذا أرادوا مواجهة السينما الرديئة.. صنعوا أفلاما كهذه لايمكن أن يفهمها عم حسن الذى يمكن أن يكون هو نفسه مريضاً بالبلهارسيا .

مجلة «الكواكب» - ٢٥ / ٥ / ١٩٨٢

حمادة وتوتو ..السرقة لأسباب كوميدية

ليست مشكلة بالطبع أن يكون فيلم **«عصابة حمادة وتوتو»** مأخوذا عن الفيلم الامريكى **«مرح مع ديك وجين»** الذى عرض فى القاهرة من فترة قريبة.. وحيث يلعب عادل إمام دور جورج سيجال.. وتلعب لبلبة دور جين فوندا.. فقد أصبح عاديا جدا أن يصبح لكل فيلم مصرى أصل أجنبى – وامريكى فى الغالب – وما دام منتجو السينما المصرية مصممين على أن هناك أفلاسا فى الافكار.. وان الحياة المصرية هذه كلها ليس فيها موضوع كوميدى أو تراجيدى يستحق أن يصبح فيلما.. وتعودنا نحن المتفرجين والنقاد على أن يصبح الاقتباس هو القاعدة.. والموضوع المصرى الاصيل هو الاستثناء.. ومن ناحية النقاد بالذات اصبحنا نستسلم الان ونكتفى بالسؤال: طيب مقتبس مقتبس زى بعضه.. بس ورينى اقتبست ازاى ؟!

ونحن على أى حال نؤيد اقتباس الافلام الجيدة.. اذا كان هذا سيؤدى فى النهاية إلى أفلام مصرية جيدة.. حتى لو كانت «البرنيطة» ستظل ظاهرة على رأس «المعلم» أو ذاك.. و«مرح مع ديك وجين» كان فيلما أمريكيا جيدا بالفعل.. بل وجيدا جداً فى الواقع.. واستطاع أن يقدم موضوعا جديدا مثيرا وممتعا ولكنه يخفى عمقاً اجتماعيا قويا جدا وجريئا فى نقد بعض الحقائق وعلاقات المجتمع الامريكى الشرسة جدا.. حيث نرى جورج سيجال فى بداية الفيلم موظفا نشطا وناجحا جدا فى مؤسسة أو شركة ضخمة.. وحيث يبدو سعيدا جدا مع زوجته جين فوندا بل ويعيشان فيما يسمونه «بحبوحة من العيش».. إلى حد أنهما أطمانا تماما إلى مستقبلهما السعيد فأخذا يجهزان فيلتهما الفخمة بحمام سباحة وديكور مناسب.. وفجأة يكتشف ديك أن الشركة قررت الاستغناء عن خدماته بلا أى سبب على الاطلاق سوى أن هذا هو

منطق استغلال الناس طالما أن لهم فائدة ثم لفظهم فى الشارع بمجرد انتفاء هذه الفائدة.. وتنهار حياة واحلام ديك وجين بالطبع وتنقطع كل مواردهما ويعجزان عن سداد سلسلة الاقساط والفواتير وهنا يصل الفيلم الامريكى إلى قمته حين يعرض كيف يدير مجتمع كامل ظهره وبقسوة بالغة لاى أحد لا يملك الثمن.. فيبدأ العمال ينزعون الاثاث ويهدمون حمام السباحة ويقطعون حتى التيار الكهربائى ويصبح ديك وجين على الحديدة فعلا ولكن فى قالب تمتزج فيه المأساة والكوميديا بعبقرية.. وهنا لا يجد الزوجان الشابان وسيلة لمواجهة هذا الظلم المفاجئ واللامنطقى سوى نفس الاسلوب.. فيبدأن سلسلة سرقات صغيرة ينتقمان بها من الجميع إلى أن يستردا ثراءهما بل وينجحان فى النهاية فى سرقة خزينة مدير الشركة نفسه الذى كان متورطا فى انحرافات ما تجعله عاجزا حتى عن استخدام البوليس الذى حضر بالفعل ضد ديك وجين خوفا من أن يفضحاه.. ومنطق رد الظلم بالظلم والسرقة بالسرقة مرفوض بالطبع من الزاوية الاجتماعية والاخلاقية معا.. وسهولة تكوين ديك وجين لعصابة ثنائية صغيرة تواجه عصابات أكبر هى سهولة مبالغ فيها بالطبع وانما يلجأ بها الفيلم إلى ما يقرب من الرمز الساخر لكى يدين علاقات استغلالية شرسة جدا فى مجتمع ذى تكوين اقتصادى واخلاقى خاص قائم على العنف.. ومن هنا تجئ قيمة هذا الفيلم الامريكى النقدية اللاذعة والواعية معاً ..

ولكن تركيب مجتمعنا مختلف بالطبع عن تركيب المجتمع الامريكى.. وقيمنا الاخلاقية والسلوكية مختلفة عنهم بالتأكيد.. وما يمكن أن يكون معقولا عندهم – حتى بمنطق المبالغة اللاذعة فى اطار كوميدى – لا يمكن قبوله عندنا بسهولة.. والسينما الامريكية حافلة بنماذج مثل «ديك وجين» فى الاطار الكوميدى أو «بونى وكلايد» فى الاطار الواقعى التحليلى الصارم.. ومع ذلك فالفكرة «ظريفة» وكانت مغرية فيما يبدو لاحمد صالح ليحولها إلى سيناريو مصرى يخرجة محمد عبد العزيز ويصبح فيه ديك هو حمادة.. وجين هى توتو..

وعادل أمام هو موظف فى شركة سياحة يقدم مشروعا ناجحا لصاحب الشركة صلاح نظمى فيسرقه منه وينسبه لنفسه وعندما يثور يفصله من عمله فتنهار حياته العائلية وتتكرر نفس أحداث الفيلم الامريكى بالكامل تقريبا من عجز عن استكمال حمام السباحة وبيع الاثاث وقطع الكهرباء بل والعجز حتى عن دفع مصروفات المدرسة لابنهما الطفل أو نفقات علاجه وغذائه.. ومن هنا تبدأ نقطة الانتقام وفكرة

تكوين عصابة من الزوج والزوجة تبدأ بالسرقات الصغيرة وتنتهى إلى الكبيرة وحتى سرقة خزينة صلاح نظمى مدير الشركة بنفس نهاية الفيلم الامريكى بحذافيرها ..

والفكرة يمكن أن تكون مقبولة حتى لمن لا يعرفون الاصل الامريكى طالما أن البطلين هما عادل إمام ولبلبة وبالمنطق الكوميدى الذى يبرر بعض المبالغات.. وفى هذه الحدود يمكن أن نقول أن أحمد صالح نجح فى تمصير المسائل إلى حد ما بل ونجح فى خلق مواقف كوميدية أضحكتنا بالفعل.. ولقد سعدت شخصيا لان عادل إمام عاد فتذكر أنه ممثل كوميدى عظيم بعد أن أثبت فى أكثر من فيلم أخير أنه ممثل شامل عظيم ولكن بعد أن حاول أيضاً ولسبب غير مفهوم أن يبتعد عن الكوميديا مجال نبوغه الاساسى الذى لم اكن اوافقه دائماً على تجاهله وكأنه مجال لا يمكن أن يصنع فنا عظيما ..

والكوميديا فى «حمادة وتوتو» أرقى بكثير بلا شك من «محاولة الكوميديا» الهزيلة جدا والسخيفة جدا فى فيلم آخر لعادل إمام ولنفس المخرج محمد عبد العزيز معروض فى نفس الوقت ولا أدرى كيف بعد هذا الانقلاب المدهش فى «كارير» – ولا أدرى كيف أترجمها بالضبط – عادل إمام.. مازال ممكنا أن يمثل فيلما مثل **«على باب الوزير»** ولا أن يخرجه محمد عبد العزيز نفسه.. فحتى مستوى «تنفيذه» لحمادة وتوتو أفضل منه فى باب الوزير الذى ليس له علاقة بأى باب ولا بأى وزير ..

ولكن المشكلة فى «حمادة وتوتو» أن قضية البطل التى كانت مقنعة ومنطقية فى «ديك وجين» فقدت كل منطقها هنا.. فنقطة الانطلاق نفسها وهى احساس البطل الهائل بالظلم الذى يضطره للانقلاب ضد المجتمع كله.. أصبحت هزيلة جدا ومفتعلة هنا.. لان سرقة مشروع سياحى ونسبتها لصاحب الشركة مسألة تحدث فى أحسن العائلات ولا تبرر هذا الانقلاب الهائل فى حياة مواطن شريف إلى لص شريف مثل أرسين لوبين أو روبين هود ..

ومن ناحية فان ما كان يدافع عنه جورج سيجال فى الفيلم الامريكى هو حياته نفسها وبيته وزوجته بعد أن كاد يخسرها جميعا بلا سبب.. أما ما يدافع عنه عادل أمام فى الفيلم المصرى فهو أصراره على الاحتفاظ بفيللا فخمة وحمام سباحة ومستوى حياة خرافى وهى طموحات عالية جدا وبعيدة عن أحلام المواطن العادى الذى قد يكون منطقياً أكثر أن يدافع بيديه وأسنانه عن شقة «أوضة وصالة» وثمن بطيخة ومصاريف الولد فى المدرسة.. ومن هنا فحلم البطل هو حلم بالثراء الفاحش

والتطلعات الخطيرة جدا.. خاصة اذا كنا لم نفهم أصلا كيف حصل موظف عادى فى شركة سياحية مصرية على كل هذه الاشياء من البداية ..

فاذا كان من يلعب دور اللص الذى يخرج من سرقة إلى سرقة بنجاح كبير هو عادل إمام الذى لابد آن يتعاطف معه المتفرج العادى ويحبه ويتبنى قضيته حتى لو كانت وسيلة للانتقام خاطئة.. اكتشفنا اذن مدى الخطر الهائل الذى تحدثه هذه الفكرة فى رءوس الناس من أن هذا هو الحل لمواجهة الظلم أو استرداد الحق.. وهنا ايضا خطورة نقل الافكار بلا وعى بما هو مناسب فى مصر وما هو مناسب فى امريكا أو فى السنغال.. فاقتبسوا كما تشاءون يأيها السادة ولكن رفقا بالناس الذين يمكن أن يتصوروا أن هذا هو الحل لمازقهم الشخصية وان الوسيلة الوحيدة لمواجهة لص كبير هى ان تصبح أنت لصا صغيرا.. وارجو الا يقول لى عادل أمام أو أحمد صالح أو محمد عبد العزيز انهم كتبوا «يافطة» فى آخر الفيلم تقول ان البوليس قبض بعد ذلك على حمادة وتوتو.. وان الحرامى اذن حيروح النار.. لاننى قطعا سارد عليهم: قديمة !؟ .

مجلة «الإذاعة» - ٣١ / ٧ / ١٩٨٢

«الأقـــويـــاء»

وغلطة دخول السياسة من باب الهزار !

دخلت فيلم **«الأقوياء»** بأحساس.. وخرجت منه باحساس مناقض .. واعتقد أن هذا نفس ما حدث لغيرى من مشاهديه.. فالفيلم من اخراج أشرف فهمى وهو اغزر ظواهر السينما المصرية وأكثرها طموحا وجدية فى ظروفها الشديدة الصعوبة التى تمر بها الان كعنق زجاجة مختنق.. واحيانا يبدو أشرف فهمى وهو يواصل العمل من فيلم إلى فيلم أنه الوحيد الذى لم يفقد الأمل.. وانه يحاول أن يتجاوز نفسه ويستفيد من كل خطوة وأن يصبح افضل دائماً ..

وفى مجموعة أفلامة الاخيرة تحول أشرف فهمى بوضوح إلى مستوى نضج أفضل موضوعيا وتكنيكيا.. فى حدود الظروف التى تسمح له بها بالطبع ظروف السينما المصرية من ناحية.. والمتفرج المصرى نفسه بكل ما حدث له من تغيرات من ناحية أخرى. وليس هو الوحيد بالطبع الذى حاول التماسك.. فهناك مخرجون كبار وشبان يحاولون دائماً.. ولكن لعل ميزة أشرف فهمى على زملاء جيله أو حتى على الاجيال السابقة له أنه أكثرهم إصرارا وأغزرهم عملا.. ليس بمعنى الانتشار الميكانيكى بهدف الارتزاق السريع واكل العيش الذى «يحب الخفية».. وانما بمعنى المحافظة الدءوب على طاقة الحركة والنشاط.. لان تواجد المستوى النظيف على الاقل افضل من الانسحاب بحجة عدم الانزلاق وترك الساحة خالية أمام المرتزقة وترزية الافلام.. وهى قضية معقدة على أى حال... ولكننى ظللت أحترم فى أشرف فهمى دائماً حرصه على «التواجد النظيف» وعدم ابتذال نفسه وفنه وجمهوره.. وايا كان ما يمكن أن نأخذه على هذا الفيلم أو ذاك من أفلامه الاخيرة ..

ولكن لكل عملة وجهيها بالطبع.. وميزة أشرف فهمى فى العمل المتواصل قد تكون هى نفسها عيبه.. لأن أزمة الموضوعات أو بالتحديد أزمة كتاب السيناريو - وهى أزمة حقيقية للاسف قادتنا اليها أسباب عديدة - تجعله أحيانا يقدم أفلاما لا تتناسب مع مستوى طموحه وتقدمه المتواصل هو نفسه.. ولا مستوى ما أصبحنا نتوقعه منه.. ولهذا فانت تخرج من أخر افلامه «الاقوياء» بأحساس بالاحباط.. معاكس تماما بإحساس التفاؤل الذى دخلت به !

والسيناريو الذى كتبه عصمت خليل وبشير الديك عن قصة محمد العشرى منتج الفيلم هو نقطة الضعف الواضحة التى أضاعت الجهد الذى بذله الجميع.. أو لنقل بالتحديد أننا كنا أمام موضوع جيد جدا يمكن أن يصنع فيلما ممتازا.. ولكن شيئاً فى تناول هذا الموضوع وفى رؤية الثلاثة صانعى هذا الموضوع فى شكله السينمائى وبمشاركة المخرج بالطبع للمعانى الكبيرة التى حاولوا التعرض لها.. أدت إلى هذا الذى رأيناه بالفعل ..

يحاول الموضوع أن يتحدث عن أشياء حدثت فى الواقع الحقيقى الذى نعيشه وربما مازالت تحدث.. الطبقة «المضروبة» من ثورة يوليو وهى تحاول استعادة مواقعها القديمة.. من خلال اقطاعى قديم كبير هو رشدى الباجورى (رشدى أباظة) وعائلته الصغيرة التى تضم زوجة مغلوبة على أمرها (مديحة يسرى) واضح أنه اشتراها بأمواله ونفوذه من قصة حب أخرى كانت تحياها.. وإبنين شابين أحدهما طيب هو المهندس عادل (عزت العلايلى) الطيب المثالى كالعادة.. ورمزى (محمود ياسين) الفاسد المدلل الشرير الذى لا نعرف له مهنة كالعادة ايضاً.. سوى أنه يستنزف نقود أبيه باستمرار لأنه يحبه أكثر ويفضله على أخيه الآخر الطيب لسبب لا ندريه ولم يهتم السيناريو بأن يقدم سببا واحدا منطقيا لتفضيل أب لأحد ابنيه على الآخر وكأن أحدهما شرعى والآخر غير شرعى مثل أفلام حسن الأمام مثلا ...

والعداوة متأصلة بين الأخوين بلا سبب واضح أيضاً.. سوى أن أحدهما طيب والآخر شرير.. وكأن مسألة التناحر والكراهية بين شقيقين يمكن أن تكون طبيعية جدا وبديهية جدا دون الحاجة إلى أى تفسير درامى أو روائى أو اخلاقى وانما لمجرد أن يصبح هناك خيط من خيوط الصراع بين الخير والشر.. وحسب مفهوم الخير المطلق والشر المطلق فى السينما المصرية.. وحسب التراث التاريخى المتراكم من خمسين سنة فى السينما المصرية أيضاً.. فان الخير والشر يأخذان شكلا شديد

المباشرة والسذاجة إلى حد «العبط».. فالاخ المهندس الطيب يشترك مع أهالى القرية فى بناء مصنع جمعوا أمواله بانفسهم.. وهى مسألة مثالية جداً اتحدى أن تحدث فى الواقع المصرى بهذا الأسلوب «الغامض» بحيث لا نفهم أى مصنع هذا وما الذى ينتجه وما علاقته بظروف هذه القرية وأهاليها.. لان القرية نفسها فى الفيلم هى مجرد ديكور أو خلفية لما يحدث فى قصر البيه أو الباشا الاقطاعى وكما هى عادة السينما المصرية من مليون سنة ولان أهلها هم مجرد كومبارسات يظهرون أحيانا ويختفون أحيانا عندما تقضى الضرورة ذلك فقط.. والضرورة هنا هى أن يظهر بعض الفلاحين فى الكادر خلف نجلاء فتحى أو محمود ياسين ..

وفى الناحية الاخرى فان الأخ الشرير هو الشاب المدلل التقليدى الذى يلبس «الجينز» ويبدو «صايع» طول الوقت ولكنه خفيف الدم وشقى بالطبع.. وهو ينصب على أبيه ليحصل على نقوده.. ويرفع الكلفة معه إلى حد أن ينادية طول الفيم «بوب» مع أن الأب مخيف جدا وشرس جدا وإسمه رشدى.. فمن أين جاءت «بوب» هذه.. وكيف يصل «الهزار» بين أب مصرى وابنه إلى هذا الحد حتى فى أكثر العائلات شرا وفسادا.. واقطاعا ؟..

ولكى يكون الاب اقطاعيارجعيا و«متعفنا» كما ورد فى حوار الفيلم.. فلابد أن يكون قاسيا جدا.. يشخط وينطر باستمرار.. كما لابد أن يلبس الطربوش.. رمزا إلى أنه من الطبقة القديمة التى تحاول أحياء الماضى.. من خلال محاولة الانضمام إلى حزب جديد مضاد للثورة وللقطاع العام والاشتراكية و«الجرابيع» الذين يتحدث عنهم الفيلم كثيرا.. لكن يتم حل هذا الحزب الجديد فتنهار أطماع هذا الاب الاقطاعى فى استعادة مكاسبه ..

وهنا يقع الفيلم فى أكثر من مغالطة سياسية تصل إلى حد تشويه التاريخ.. لانه حاول أن يلعب فى السياسية دون فهم بل دون صدق وبقدر كبير من «الهزار» فى مسائل لا تحتمل الهزار ..

فالحزب الوحيد الذى حاول البعض تشكيله فى السنوات الثلاثين الاخيرة وتم حله هو حزب «الوفد الجديد».. ورغم اننى لم أكن من مؤيدى الوفد الجديد الا أن الامانة السياسية والاخلاقية تقتضى القول بأن أعضاءه قد يضمون بعض أصحاب المصالح أو الاوضاع الاجتماعية القديمة.. ولكن ما كان يحركهم مع كثيرين ممن انضموا اليهم هو الدافع الوطنى أساسا والبحث عن حرية الحركة والعمل السياسى

والديموقراطية لكل المصالح والطبقات بحيث يتحرك مجتمع كان قد تم تجميده تماما لصالح فرد واحد.. ولذلك فليس صحيحا انهم كانوا هذه المجموعة من العابثين الماجنين لابسى الطرابيش والذين قدمهم الفيلم «كأراجوزات» وكما رأينا توفيق الدقن وأحمد غانم ورشدى أباظه وابنه النصاب الحلنجي والذين يقضون كل وقتهم فى «ماخور» تديره نعيمة الصغير وترقص فيه هياتم منقول بالضبط من أفلام حسن الامام.. وليست المسالة هنا مجرد أمانة سياسية وتاريخية.. ولكنها مسألة اخلاقية أيضاً فى تقديم الواقع الغريب جدا الذى عايشناه جميعاً ..

وهنا قد يدعى السيناريو أنه يعالج موضوعا «جادا» عن طبقة مستغلة تحاول فرض نفسها من جديد على مجتمع تغير كثيرا.. واذا كان هذا صحيحا فان رفض هذه العائلة وبالتالى هذه الطبقة ذات المصالح الجديدة لا يكون باستخدام أسلحة كاذبة.. ودون أن يوضح الفيلم موقفه من «الوضع» الذى كانت هذه العائلة تعمل ضده.. وهل كان افضل حقا منها أم أسوأ.. كل هذا لان الناس العاديين أنفسهم أو «المجتمع» الواسع كان غائبا تماما عن الفيلم.. أو مجرد كومبارس ..

فما كان الفيلم مشغولا به فى الواقع وراء كل هذه «الهيصة» هو مجرد الصراع التقليدى داخل أفراد هذه العائلة الشاذة وليس أكثر ..

يبدأ الفيلم بمشهد ذكى جدا لزواج رشدى أباظة من مديحة يسرى فى فيلم قديم أيام شبابهما.. ونرى شابا يطلق الرصاص على رشدى أباظة لانه خطف منه مديحة يسرى التى أحبها.. ثم يهرب إلى اليونان حيث يقيم عشرين سنة ينجب خلالها نجلاء فتحى التى تعود إلى مصر بعد موت والدها هذا.. ولكن رغم ان بيت وأرض والدها مازالت موجودة.. فانها تختار بيت رشدى أباظة بالذات غريم والدها لتعيش فيه.. ثم لا يكلف السيناريو نفسه أن يقول حرفا واحدا عن كيف نجا رشدى اباظة من الرصاصة.. ويقع عزت العلايلى فى حبها بالطبع.. وبينما نرى محمود ياسين غارقا فى أحضان راقصة فى ماخور هى هياتم.. نراه فجأة يحب نجلاء فتحى هو الآخر.. ولكنها ترفض الاثنين لتتزوج شابا آخر بلا أى مناسبة.. وهنا يقتله محمود ياسين ببساطة شديدة جدا.. وبعد «عك» معقد ومتشابك يحاول قتل أخيه عزت العلايلى.. وكأن القتل والمسدسات فى مصر هى مسألة عادية جداً وروتين يومى عائلى حتى بين الأخوة.. بل أن الفيلم ينتهى بمجزرة.. فمحمود ياسين يقتل أباه خطأ.. وبينما يتدحرجان على السلم لمدة ربع ساعة يقتله أبوه أيضاً خطأ.. بينما

تولول نجلاء فتحى طوال هذه الربع ساعة وتصرخ بالصوت الحيانى حتى تقشعر أبداننا والعياذ بالله. وكأن الفيلم يريد أن يقول أن هذه العائلة الشريرة والطبقة المتعفنة أكلت نفسها.. ولكنها أكلتنا معها فى الواقع طوال ساعتين من الحوار والضجيج والصوت المزعج الذى لا نستطيع أن نتابعه.. ومن خلال خلط شديد بين ما هو جاد وما هو هزار.. وما هو كوميدى وما هو تراجيدى ..

وليس هناك فاصل فى أى عمل فنى بين الكوميدى والتراجيدى لو تمت صياغة هذا وذاك صياغة جيدة.. ولكن الاثنين معا يصبحان كارثة حينما يتم اللعب بهما بلا وعى لارضاء كل الامزجة.. بحيث تكون هناك سياسة لمن يريد السياسة.. وهياتم لمن يحبون هياتم.. وضرب وغم ونكد ازلى ودم وضرب رصاص لمن يحبون المذابح.. ثم كوميديا رخيصة لمن يحبون الفرفشة.. وحشر الكوميديا الصارخة فى عمل يدعى الجدية وفى مواقف لا تحتمل ذلك يؤدى إلى شرخ العمل وافساد أى موقف وأية رؤية للفيلم.. لو كانت هناك رؤية أصلا ..

فى مشهد دعاية محمود ياسين لأبيه رشدى اباظة فى الانتخابات مثلا نضحك بالفعل. ولكن عندما يقول محمود ياسين للاهالى: اقدم لكم أبى.. أبى العظيم.. أبى فوق الشجرة.. فان جمهور الصالة يمكن أن يضحك حقا.. ولكن الكوميديا هنا تصبح رخيصة.. ولكنها تصبح أكثر رخصا عندما يهتف توفيق الدقن المنافق تحيا الشجرة.. وتسقط النخلة.. فهنا تدخل المسألة فى دائرة السخف ..

وعندما يقتحم البوليس بيت الدعارة ويقبض على أعضاء «الحزب» عرايا. فان المخبرين يحملون توفيق الدقن على الاكتاف ليهتف: يسقط الظلم.. وهنا يصل الهزار إلى اقصى مداه ويفقد المشهد أى مغزى أو منطق .

وليس معقولا ولا محترما أن يؤدى ابتزاز ضحك الجمهور إلى نكت لفظية مثل تحويل «اسماعيل ثابت» إلى «اسماعيل سابت مفاصله».. أو إلى حد تقطيع كلمة «شخصيا» إلى «شخ.. صيا».. ولكن هذا حدث بالفعل فى هذا الفيلم ..

وعندماينتهى كل هذا الى جنازة دموية يموت فيها نصف ابطال الفيلم بالرصاص ويسيل دمهم على السلالم وعلى هدوم المتفرجين.. فان هؤلاء المتفرجين لابد أن يخرجوا باحساس فاجع بالنكد والاحباط ..

ولكن ليس هذاهو السبب الوحيد.. فلقد وقع الفيلم أيضاً فى غلطة خطيرة جدا.. فبعد وفاة الفنان رشدى أباظة قبل اكتمال دوره.. اسندوا بقية لقطاته للفنان صلاح

نظمى الذى يشبهه حجما وتكوينا.. وكنت اتصور أن يتم تعديل السيناريو بحيث يتم ضغط ما تبقى من دور رشدى أباظة إلى اقصى حد ليلعبه صلاح نظمى باستخدام زوايا تصوير خاصة لا تكشف الفرق.. ولكن ما اثار الدهشة إلى أقصى حد.. أن حجم ظهور صلاح نظمى يكاد يساوى حجم ظهور رشدى أباظة.. ومع ذلك فمعظم مشاهد صلاح نظمى مشاهد حوارية كان يمكن الاستغناء عنها دون أن يخسر الفيلم دراميا.. ولكنهم جعلوا رشدى اباظة يتحدث بصوته.. وصلاح نظمى يتحدث بصوته.. والفرق واضح جدا.. ومع ذلك فالمفروض أن تصدق انهما نفس الشخص ..

لقد أحدثت هذه الغلطة شرخا اساسيا واضحا فى الفيلم.. خاصة مع اللوحة التى كشفوا فيها السر قبل أن يبدأ الفيلم.. فادرك الجمهور على الفور أنه أمام شخصيتين لا شخصية واحدة.. وفقد على الفور ميزة التصديق. ولقد كنت اسمع المتفرجين حولى يصيحون بين لقطة واخرى - لاسيما أن لقطات رشدى وصلاح متداخلة - «ده رشدى اباظه.. وده صلاح نظمى».. وهذا يكفى ليضيع أى فيلم فى العالم.. فما بالك اذا كانت هناك اشياء أخرى ..؟

فيا عزيزى أشرف فهمى.. انت جعلت خطك يصعد إلى أعلى.. «والاقوياء» ليس كذلك !.

مجلة «الكواكب» - ٧ / ٩ / ١٩٨٢

مرسى لا فوق ولا تحت !

عندما عرض فيلم **«انتبهوا ايها السادة»** منذ نحو عامين.. كان له دوى الانفجار لا فى اوساط السينما المصرية وحدها.. وانما ربما - وبلا مبالغة - فى المجتمع المصرى كله.. لأنه كان صيحة تحذير صادقة وشجاعة من تحولات خطيرة حدثت فى هذا المجتمع وتهدد بان تقلب موازينه الاقتصادية والسلوكية والاخلاقية بل وكل قيمة رأسا على عقب.. إمتهانا للعلم والعمل والحب وقيمة الإنسان نفسه تحت سطوة المال السهل أيا كان مصدره.. ونسفا لكثير من الأسس الراسخة التى تربينا عليها جميعا فى «الزمن القديم الجميل».. وكانت من أقوى دعائم صلابة هذا الشعب واستمراره فى وجه كل شىء ..

وكان اقوى ما فى فيلم **«انتبهوا أيها السادة»** أنه يقول كلمته الشجاعة هذه فى اطارمااصطلح على تسميته «بالكوميديا» فى السينما المصرية.. وحتى بعد أن انتقل دورا البطولة إلى محمود ياسين وحسين فهمى بعد أن كان مرشحا لهما فى البداية عادل إمام وسعيد صالح.. ظل الفيلم محتفظا بروحه الساخرة القادرة على اضحاكنا بمفارقاته المدهشة.. ولكنه ضحك كالبكاء كما يقولون.. ونوع من «الكوميديا السوداء» التى تنبع عذوبتها من مرارتها.. تضحكنا بقدر ما تقطع فى أوصال الحقيقة لتكشفها ..

وكان البطل فى «انتبهوا» هو كاتب السيناريو أحمد عبد الوهاب بلا جدال.. الذى كان قد عثر فى هذا الفيلم وعلى نحو مدهش.. على هذه الصياغة التى كان البعض يتصور انها أكذوبة.. الكوميديا الاجتماعية الهادفة.. والتى كان حديثنا عنها يبدو

مثيرا للسخرية.. حين كنا نقول أن الضحك يمكن أن ينبع ايضاً من مسائل جادة جدا ومثيرة للتفكير فى أخطر قضايانا وليس بالضرورة من مجرد «كوميديا التخلف العقلى» والممثل الغليظ الذى يصاب بالاسهال.. والممثل الآخر العبيط الذى يضرب زميله – والمتفرج – على قفاه ..

وكان «انتبهوا» نقطة تحول حقيقية فى عمل أحمد عبد الوهاب السينمائى.. وكان يجب أن يكون نقطة تحول أيضاً لدى غيره من كتاب الكوميديا السينمائية.. أو من يزعمون أنهم كذلك.. ولكن كانت قد سبقته نقطة تحول أخرى مهدت له هى فيلمه **«المحفظة معايا»** الذى أتصور أنه لم يأخذ حقه من الاهتمام النقدى والجماهيرى ..

وعندما يأتينا فيلم أخر هو **«مرسى فوق.. مرسى تحت»** من نفس كاتب السيناريو أحمد عبد الوهاب ونفس المخرج محمد عبدالعزيز.. فلابد أن يثير اهتمامنا.. لا سيما ونحن نعرف أن أحمد عبد الوهاب على الاقل حاول الاستفادة إلى أقصى حد من «الانفجار» الذى أحدثه «انتبهوا أيها السادة» بأن يطور نفسه وفكره وأدواته الفنية.. وأن يضع قدرته الاكيدة على الصياغة السينمائية على طريقها الصحيح.. وهو أحد الذين طوروا أنفسهم باصرار منذ أولى خطواته فى مجال كتابة السيناريو.. فكان واحدا من الاقلام الشابة التى حرصت على أقصى ما هو متاح من الجدية والطموح فى ظل ما تسمح به ظروف السينما التجارية التى كان أحمد عبد الوهاب يقع فى حبائلها ويقدم لها التنازلات المطلوبة أحيانا.. وينجح فى تجاوزها أحيانا أخرى ..

ولا يمكن القول بأن «مرسى فوق .. مرسى تحت» من الافلام التى تجاوز فيها أحمد عبد الوهاب ومحمد عبد العزيز معا السينما التجارية.. فهما لا يقدمان جديدا ذا قيمة خاصة فى هذا الفيلم على مستوى الفكرة أو حتى أسلوب التنفيذ.. وان كان لا يمكن القول فى نفس الوقت أنهما وقعا فى أحابيل هذه السينما التجارية المطلوبة الا فيما يتعلق بعنوان الفيلم نفسه: «مرسى فوق.. مرسى تحت» الذى حاولا به فيما يبدو أن يسايرا «هوجة» العناوين السوقية الغريبة التى فرضها أسلوب أحمد عدوية فى الغناء على حياتنا الفنية كلها.. ويبدو هذا العنوان غريبا على أحمد عبد الوهاب ومحمد عبد العزيز كسينمائيين شابين جادين.. أيا كان اتفاقنا على المستوى الفنى لهذا الفيلم أو ذاك من أفلامهما.. وقد علمت أن اسم الفيلم كما كتبه أحمد عبد الوهاب كان «الارملة تتزوج فورا» وهو عنوان مناسب أكثر لموضوع الفيلم.. وشكى

لى أحمد عبد الوهاب نفسه من أنه يتعرض الان لنفس المشكلة مرة أخرى فى فيلم حول المنتج اسمه إلى «تجيبها كده.. تجيبها كده.. هى كده».. وهى مسائل لا يمكن أن يصدقها أحد فى سينما محترمة.. ولكنها تحدث ..

واذا كان البعض يتصور أن العنوان فى ذاته يكفى لنجاح فيلم طبقا لموضة السوقية السائدة فى السينما الان.. فلا أظن أن هذا الوهم نفسه سيتحقق حتى تجاريا.. لانه حتى «الجمهور السوقى» نفسه سكيتشف أن «مرسى» ليس فيلما سوقيا.. وهذا الجمهور يطلب أشياء أخرى من الأفلام غير مجرد العناوين.. و«مرسى» لا يقدم له هذه الاشياء.. بمعنى أنه لا يقدم الاغراءات التقليدية من رقص وغناء وجنس وكوميديا غليظة.. وانما هو فيلم يحاول أن يكون جادا.. بل أنه فيلم «نظيف» بالفعل على حد التعبير الشائع.. ولكن مسألة «النظافة» هذه نفسها فيها نظر.. لان السؤال سيظل قائما: «حسنا.. لقد صنعتم فيلما نظيفا.. ولكن ما الذى تقولونه فيه؟» خاصة اذا كان السؤال موجها إلى أحمد عبد الوهاب فى مرحلة ما بعد «انتبهوا» ..

أننا نكتشف بعد نهاية العرض أن العنوان لا علاقة له بالفيلم.. فليس هناك لا مرسى فوق.. ولا مرسى تحت.. بل ان مرسى كان تحت باستمرار حتى بعد أن تزوج صاحبة المصنع وطالما استمرت فى اذلاله بهذا الشكل المهين وغير المنطقى.. بل وبالغت فى اذلاله أكثر بعد الزواج.. فضلا عن أن الفيلم حاول أن ينطلق من فكرة واهية جدا وبلا أساس قوى بما يكفى.. وهو أن تكتشف ارملة شابة بعد وفاة زوجها بعامين أنه كان يملك شقة مفروشة.. وهواكتشاف لم يعد كارثة إلى هذا الحد بحيث نقيم عليه فيلما طوله ساعتان.. لا سيما أن اختيار الممثلين نفسه لم يساعد على تأكيد حجم هذه الكارثة.. فلا مظهر وسلوك ناهد شريف فى الفيلم كان يعطى نموذج الارملة المحبة والمخلصة جدا لزوجها الراحل إلى حد الصدمة عند اكتشاف خيانته.. ولا مظهر محمود ياسين نفسه أو طريقة أدائه كان يحقق نموذج الموظف المطحون الذى يتحمل كل هذه الاعباء الهائلة بهذا التفانى المدهش.. ولا هو كان قادرا فى نفس الوقت على تفجير الكوميديا المفترضة.. وهذا الاختيار للممثلين فى ذاته هو دليل على أن أختيار الممثل المناسب هو عنصر هام جدا.. وقد كنت اتخيل عادل إمام دائماً فى هذا الدور.. وكنت أتصور أنه سيكون قادراً أكثر على تفجير الضحك من نفس المواقف.. لانها مواقف لا يمكن قبولها الا بالمنطق الكوميدى الذى لم نحس به

فى هذا الفيلم رغم محاولته ذلك ..

وكل الازمات فى بناء السيناريو أزمات واهية يمكن حلها بسهولة.. مثل أزمة لواحظ التى ضبطها اكرامى فى شقة الاسكندرية.. فلقد كان بوسع محمود ياسين أن يعترف بها ببساطة لناهد شريف دون أن يخضع لابتزاز اكرامى.. ولكل المواقف التى نشأت على ذلك.. وفى نفس الوقت لم يكن سهلا أن نقتنع بأن ناهد شريف يمكن أن تكون أما لشيرين.. ولا بأن زوجة يمكن أن تبعد زوجا عن فراشها كل الوقت حتى لو تزوجته بدافع مصلحة وقتية زائفة.. ولا بأن الطفل يمكن أن يتبع اكرامى من السينما إلى الشقة التى يقيم فيها حفلا ماجنا ولكى يشركوه معهم فى السهرة بهذه البساطة.. ولا بأن الزوجة يمكن أن تكون شرسة إلى هذا الحد الذى تحولت معه إلى شخصية شريرة لا يمكن التعاطف معها.. لا سيما أن هذه الشخصية الشرسة تتحول فجأة وفى مشهد النهاية إلى قطة وديعة محبة لمجرد انها اكتشفت براءة زوجها مرسى من سرقة الالف جنيه ..

ولقد أسهم الاخراج – وهو هنا تنفيذ ميكانيكى فى الواقع – فى بطء الايقاع وفقدان الحس الكوميدى.. وباختيار موسيقى فؤاد الظاهرى التى أصبحت لاستهلاكها وفقدانها لأى تعبير قادرة على قتل أى فيلم.. كما اسهم اختيار الاخ اكرامى بدور هام فى اضفاء قدر هائل من البرود الثلجى على مشاهد كان ممكنا ان تصبح افضل.. واكرامى حارس مرمى عظيم ولكنه لم يزعم ابدا أنه ممثل مع انه كان فى فيلم **«رجل فقد عقله»** ارحم من ذلك بكثير.. واذا كان البعض يتصورون أن لاعبى الكرة يمكن ان يجذبوا جمهورا.. فهم ايضا يمكن أن ينسفوا فيلما كاملا.. ورغم ذلك فقد كان يمكن ان تكون المشكلة ابسط من ذلك بكثير لو لم يكن الفيلم لأحمد عبد الوهاب ومحمد عبد العزيز.. وهما سينمائيان شابان ننتظر منهما ما هو افضل.. وهذا هو قدرهما الذى يجب أن يحرصا عليه ..

فانتبهوا ايها السينمائيون الجادون ..!

مجلة «الكواكب» – ١٤ / ٩ / ١٩٨٢

فى «السلخانة» .. «سينما الباذنجان» مستمرة

وكل واحد «يعمل الشوية بتوعه»!

عندما قرأت رواية اسماعيل ولى الدين **«السلخانة»** مسلسلة فى «روزاليوسف» منذ بضع سنوات تخيلتها على الفور صورا سينمائية خرافية.. وتصورت انها يمكن أن تصبح فيلما خطيرا يمكن أن يذكرنا بموجة «الواقعية الايطالية الجديدة».. لو توفر لها المخرج القادر على ذلك بالطبع.. فالرواية تقتحم مجالا جديدا جريئا لا أدرى كيف لم يفكر أحد من سينمائيينا فى ارتياده من قبل.. حيث تمتزج العواطف والرغبات والصراعات المحمومة والغريزية فى جو دموى صاخب شديد العنف والخشونه.. يمكن ان تكمن فيه أرق المشاعر بقدر ما تتناحر اكثرها قسوة ووحشية..

وقرأنا بعد ذلك أن هشام ابو النصر ينوى أخراج «السلخانة» للسينما.. واعتقد انه بدأ فى اعدادها بالفعل مع كاتب السيناريو المخضرم الكبير السيد بدير.. ولا أدرى ما الذى حدث بعد ذلك.. ولكننا علمنا أن الرؤية انتهت بان اشتراها سمير صبرى لينتجها ويلعب بطولتها بنفسه.. وتساءل البعض عندها عن مدى ملاءمة سمير صبرى للسلخانة.. ولكن هذا ما حدث بالفعل فى فيلم يحمل اسم بشير الديك كاتب السيناريو والحوار عن اعداد السيد بدير ومن اخراج أحمد السبعاوى.. وهى مفاجأة أخرى بددت كل اوهام الواقعية الإيطالية أو أى واقعية أخرى ..

واذا كان هناك أفلام من الصعب الكتابة عنها لشدة عمقها وكثافة الافكار التى تحملها وتفوق عناصرها الفنية بحيث يحس الناقد أنها أكبر منه.. فأعتقد أن الحديث عن «السلخانة» سهل جدا.. حيث كل شىء واضح تماما واللى أوله شرط آخره نور.. واذا كنت داخلا هذا الفيلم من أجل أن تنبسط فسوف نبسطك إلى اقصى حد وتأخذ

بفلوسك وزيادة وتخرج تمام التمام وحيث كل أنواع المتعة والمزاج متوفرة هنا وبالكيلو.. فالفيلم ٢٥ كيلو والحمد لله مثل الأفلام الهندية وتستطيع أن تنام وتقوم فيه ألف مرة لتجده «لسة شغال» !

وطوال المدة الرهيبة لعرض «السلخانة» وسط صخب وانسجام جمهور الصالة الهيستيرى والتصفيق المتواصل الذى يتصاعد من صبية الصالة فى لحظات الانسجام الشديد سواء من مواقف الضرب والجدعنه أو من مواقف «المزاج» والفرفشة التى حشدها الفيلم واحدا وراء الاخر بلا توقف. كنت اتذكر دائماً «توليفة» اخرى - أو بمعنى ادق «تحبيشة» اخرى - مماثلة فى فيلم **«الباطنية»**.. وحيث كانت عبارة «سلم لى على البدنجان» كافية لصهللة الجمهور كوحش كاسر اطلقت غرائزه بحرفنة كاملة إلى عنان السماء.. وكان «البدنجان» بالطبع تلخيصاً عبقريا لكل ما حشده صانعو «الباطنية» من «مواد» يمكن أن يحظرها قانون المخدرات ولكن يسمح بها للاسف قانون السينما ..

فى النصف ساعة الاول من الفيلم لاحظت أن كل ممثل يقف أمام الكاميرا ليؤدى مشهدا ويختفى مؤقتا ليحل محله آخر فيما يسمى بتقديم الشخصيات أو «الفرشة» التمهيدية بلغة الصنعة.. وكان سهلا أن ندرك أن سمير صبرى بذكائه المعروف أراد أن يستفيد بعلاقاته العديدة انتاجيا.. فحشد عددا كبيرا من أصدقائه ليظهر كل منهم فيما لا يتعدى دقائق ليحقق أكبر قدر من الجذب الجماهيرى وليرضى كل الامزجة والرغبات ..

واتصور أن المفتاح لفهم هذا الفيلم انتاجيا هو أن سمير صبرى أحضر أصدقاءه الفنانين من كل الاتجاهات إلى الاستوديو واوقف كلا منهم أمام الكاميرا قائلا له : «قول الشوية بتوعك!»

الممثل الكبير يوسف وهبى مثلا يمكن أن يكون عنصر اغراء لقطاع من الجمهور.. ولذلك فهو يظهر فى عدة لقطات سريعة موزعة على مساحة الفيلم كلها باعتباره «المعلق» أو «الضمير» الحكيم الذى ينطق بعباراته الفلسفية الساخرة المعروفة والتى لابد أن يختمها بالطبع بهذا «الافيه» التاريخى: «ما الدينا الا سلخانة كبيرة!» .

وهكذا على التوالى يظهر عادل أدهم فى دور «نجم» معلم الجزارة الشرير الطاغية «ليقول الشوية بتوعه».. ثم يظهر محمد رضا فى دور منافسه فى المدبح المعلم «أبو حلقة» فيما أذكر الذى يمثل منافسه الذى لابد أن يكون طيبا لانه والد

البطل.. والبطل بالمناسبة لابد أن يكون سمير صبرى ما دام هو المنتج!.. ثم يظهر سعيد عبد الغنى فى دور ابن المعلم رضا ووريثه فى الصنعة.. الشاب «المجدع» الجميل الذى تموت فيه كل فساء الحى.. من مديحة كامل التى تدور حوله كالمجنونة دون ان يحس بها وانما يعاملها بالقسوة و«التقل» المناسبين لمعلم مجدع وسيم شديد الاناقة.. إلى نجوى فؤاد التى يتم توظيفها فى الفيلم توظيفاً جيداً لتحقيق غرضا أساسيا من أغراض الفيلم هو الاثارة الجنسية.. فهى ترقص أولا بمناسبة وبدون مناسبة وتخرج لها الموسيقى المطلوبة من تحت الأرض أو من تحت السرير.. ولا يكلف الفيلم نفسه أى عناء فى توفير أو تفسير هذا العنصر السوقى جدا من عناصر الجذب.. وهى متزوجة من صلاح نظمى الجزار العجوز والاعرج والعاجز جنسيا – كل هذا مع بعضه – لكى تصبح هناك حجة لان تستدرج سعيد عبد الغنى إلى بيتها بعد العشاء لكى يحاسبها.. والحساب هنا له معنى لا يخفى على مظنة القارئ.. وهو مقابل «البدنجان» فى «الباطنية».. حيث السرير والضوء الاحمر الخافت وزجاجة الخمر والجوزة و«النفسين» وحيث تعود لتقول بعد أنتهاء المشهد: «عايزة اتحاسب تانى».. ويضج جمهور غلمان الصالة المراهقين بالصراخ الحيوانى.. ويحقق الفيلم أكبر الايرادات ..

والمخدرات موجودة أيضاً وبالطبع.. من خلال «غرزة» حشيش منصوبة دائماً يتزعمها سيد زيان الذى يوفر للفيلم عنصر الضحك بل ويكتشف فيه سمير صبرى مطربا أيضاً فيغنى بالصوت الحيانى.. ثم يقلبها دراما أيضاً حين يبكى حظه التعس الذى جعله هاربا من البوليس بعد تورطه فى جريمة اخفاء «الصنف» بحسن نية ..

ولكن غناء سيد زيان لا يكفى بالطبع.. ولابد من ضمان الا يفلت متفرج واحد من هذا الفيلم.. وهنا يجئ دور سيد الغناء فى مصر الآن بل وسيد السينما نفسها فيما يبدو بحيث لم يعد افيش واحد لفيلم واحد يخلو من اسمه كاحد الابطال الرئيسيين: أحمد عدوية.. الذى يلعب دور «صبى مدبح» يخبط موالا حزينا بصوته المشروخ بين الوقت والآخر معلقا على احداث الفيلم.. بل ويمثل ويضرب الاشرار ايضاً فى خناقة النهاية.. بينما «القزم الكثيف الشعر» الذى بدأ يصبح نجما سينمائيا هو الآخر.. يضع له «الجوزة» فى فمه لياخذ له نفسين بين كل «بونية» واخرى.. والجمهور فى الصالة ميت من النشوة والسعادة ..

ثم هناك ميمى شكيب.. وحسن حسنى.. وليلى حمادة.. بل وحسين حسن الامام

أيضاً.. ولكن فى فيلم لا يخرجة حسن الامام هذه المرة وانما تلميذه أحمد السبعاوى.. فسمير صبرى بذكاء ووفاء شديدين يرد جميل المخرج الذى أتاح له أكبر الفرص فى حياته السينمائية ..

وبعد أن يظهر كل واحد من هؤلاء ويختفى قائلاً «الشوية بتوعه».. يظهر البطل المنتظر.. سمير صبرى الذى صنع فيلما ليحقق فيه فرصة عمره.. وليصنع كل الاشياء «المختزنة» فى أعماقة فيما يبدو والتى لم يجد الفرصة «ليطلقها» فى كل افلامه السابقة.. وبفلوسة هذه المرة.. والغريب انه لم يغن ويرقص فى فيلم من انتاجه وهو الذى اشبعنا رقصا وغناء فى أفلام وبرامج من انتاج الآخرين.. شوف يا اخى حكمة ربنا ؟!

والنصف الثانى من الفيلم قائم كله على أن سمير صبرى يقتحم السلخانة انتقاما لاخيه سعيد عبد الغنى الذى قتله منافس أبيه المعلم نجم السفاح الرهيب.. وهو فى هذا النصف «يطيح» فى المدبح كله ضربا وصفعا وركلاً وغرقا فى الدم حتى الركب.. ولان سمير صبرى ذكى بالطبع.. فقد أدرك أن الجمهور لن يتقبله بسهولة فى جو ودور كهذا.. وهنا وجد له كاتبو الفيلم «سكة» مقنعة.. جعلوه الابن المتعلم للجزار محمد رضا الذى سافر إلى الخارج وترك السلخانة وعاد مرشدا أو مهندسا بحريا لا نعرف بالضبط.. المهم حاجة كده فى البحر تتيح له أن يركب مركب وأن يلبس الملابس الشيك التى يهواها ..

وفى بداية ظهوره يصنعون له مشهدا ضخما جدا ولا مشهد ظهور عمر الشريف فى «لورانس».. يصبح فيه جيمس بوند وستيف أوستن والرجل الاخضر معا.. فهناك باخرة ستصطدم بباخرة أو شىء من هذا القبيل لا نفهمه بالضبط لرداءة التنفيذ ولكن نفهم فقط أن سمير صبرى هو الذى انقذ الموقف والحمد لله بعد أن ظل يجرى هنا وهناك ويصرخ فى التليفون ..

والمشهد مصور فى قناة السويس بالطبع وبكل امكانياتها التى وضعت تحت تصرف فيلم سمير صبرى.. بل ان المهندس مشهور أحمد مشهور يظهر بنفسه وهو يصافحه فخورا جدا ..

ونفهم بعد ذلك أن سمير صبرى يحب ابنة غريم أبيه ليلى حمادة.. ولكن صراع العائلتين يمنع هذا الزواج.. فنصبح أمام روميو وجولييت شكسبير.. بينما سمير صبرى العاشق الشجاع يدعو لسيادة الحب والسلام بين ربوع العالم.. وكنت أتوقع

بين وقت وآخر أن يقول أيضاً ان «حرب اكتوبر هى آخر الحروب». ولا يكون كل هذا كافيا لكى يشبع هوايته للتمثيل.. فهو ممثل درامى خطير ايضاً وليس راقصا ومغنيا فقط.. ولابد أن يبكى «ويعمل الشوية بتوعه» هو الاخر حين يكتشف أن أباه محمد رضا يحب أخاه سعيد عبد الغنى ولا يحبه هو بسبب مسألة عائلية قديمة متعلقة بالامهات.. وهنا يرجو سمير أباه أن يحبه بقدر ما يحبه هو.. فيبكى ويوجه اصبعه فى مواجهة الكاميرا فى تأثر شديد يثير الدموع فى الصالة.. وهنا نجد أنفسنا أمام جيمس دين فى **«شرق عدن»**.. ولا يكون ناقصا الا «هملت».. جاى وحياتك !

ان «أمير الدنمرك» المثقف النبيل سمير صبرى يعود إلى مملكته ليجد المسائل بايظة جدا فيقرر أن يخلع هدومه النظيفة ويلبس هدوم الشغل. ولكنه بدلا من ان ينتقم من عمه الذى قتل اباه وتزوج أمه.. ينتقم من المعلم وهبه الذى قتل أخاه.. وهات يا ضرب فى المدبح كله !

وتصوروا مرشدا أو مهندسا بحريا يدخل المدبح لاول مرة فى نفس اللحظة التى يثور فيها ثور هائج يهدد الجميع ويفشل كل «المعلمين» فى الامساك به.. فينزل هذا المهندس الانيق المهذب بدون سابق معرفة ليصارع الثور الهائج ويهزمه ويذبحه أيضاً بين دهشة الجميع وانبهارهم..! ويتجلى ذكاء سمير صبرى مرة أخرى حين يفهم أن هذه المسألة «واسعة شوية».. فيشرحها للناس فى محاضرة طويلة عن الانسان فى لحظة مواجهة الخطر !

ولايكون باقيا بعد ذلك الا المعركة النهائية التى لابد أن تجهز تماما على آخر الانفاس المتبقية لدى جمهور الترسو.. وحيث يتصاعد التصفيق من الصبية مع صراخهم الجنونى.. وحيث يضرب كل الناس بعضهم على النحو الذى نعرفة جميعا فى هذا النوع من الافلام.. وحيث نسمع مع كل «بونية» ضربة لوح خشب طاخ.. طيخ.. كأن أيدى الناس ووجوههم من الصاج.. ويكون نصيب سمير بالطبع أن يضرب ٣٥ كومبارس على الأقل كان كل منهم طائرا فى الهواء بمجرد أن يلمسه.. ولم يكن أى أحد يستطيع أن يضرب «الشجيع» علاء بيه والا فلن يأخذ فلوسه !

ماذا تبقى؟.. اه.. حتة سياسة ..!!

ان سمير صبرى يتحول أيضاً إلى زعيم اشتراكى يعمل من أجل الجماهير الكادحة وضد احتكار الكبار واستغلالهم لعرق القاعدة العريضة.. ولذلك فهو يحمل ورقة يجمع فيها التوقيعات لتكوين جمعية تعاونية لجماهير العاملين فى المدبح..

يتساوى فيها الكبير مع الصغير.. وقد خانه ذكاؤه فى هذه الحكاية لانها تكاد تحوله إلى سان سيمون أو كارل ماركس. وهى مسألة تودى فى داهية كما يعلم !

وفى النهاية وبعد أن ضرب الجميع ثم انقذ الجميع يتهلل وجهه كقديس تاركا وصيته لجميع البشر «حبوا بعضكم.. حبوا بعضكم» وهو يقصد بالطبع: «ولكن حبونى أنا أولا وتعالوا شوفوا فيلمى!» ..

مجلة «الكواكب» – ٢١ / ٩ / ١٩٨٢

«حسن بيه الغلبان ..»

السينما.. والجمهور.. «وسينما السيكوبيس»!

تبدأ علاقتى بحسن بيه الغلبان منذ أن قابلت المخرج الكبير بركات لقاء عابرا، فسألته عن أحوال الفيلم فقال: «ماشى كويس الحمد لله.. والفيلم نفسه كويس.. حاول تشوفه..» وقلت له اننى قطعا حشوفه.. ولكنى أرى افواجا تسد عين الشمس أمام السينما التى تعرضه.. وسأنتظر حتى تهدأ الاحوال قليلا ويصبح ممكنا أن اقترب حتى من شباك التذاكر ..

ويوم الجمعة الذى كان الزمالك يلعب فيه ضد المحلة.. تصورت أن الحل العبقرى جدا هو أن أنتهز الفرصة لاشاهد هذا الفيلم فى حفلة الثالثة.. فقد سمعت ان السينما تكون «مضروبة» ايام اذاعة مباريات الكرة.. لان الناس يفضلون البقاء أمام التليفزيون.. وان حسن بيه الغلبان لابد سيكون غلبانا جدا عند اذاعة الماتش لان أحدا لن يذهب ليشاهده.. وعندها فقط يصبح ممكنا أن «أتسلل» إلى السينما لامارس وظيفتى التى آكل منها عيشا ..

وأمام باب السينما.. رغم اننى ذهبت مبكرا.. فقد اكتشفت أن الغلبان الوحيد هو أنا ..

كانت الناس مازالت تسد عين الشمس.. وكانت أبواب السينما أغلقت من الخارج الا بابا واحدا.. والشباك عليه «كامل العدد».. ونماذج الناس الباحثه عن تذاكر غريبة جدا وغير مشجعة.. شبان صغار وعيال وصبيان مكوجية وميكانيكية واسطوات اصطحبوا زوجاتهم و«حبيبة» اصطحبوا فتياتهم وباعة سميط وهرج ومرج ودوشة

صاخبة لا تحتمل ..

و **«حسن بيه الغلبان»** من الافلام التى لابد أن تتحدث عن «الطقوس الوثنية» التى تصاحب مشاهدتك له.. فانت هنا لست أمام مجرد فيلم مصرى آخر.. وانما أمام عملية سعار هيستيرى و«مولد» بالمعنى الكامل والحرفى وفى قلب عملية اجتماعية شاملة تفهم منها كثيرا عن نوع السينما الذى أصبحوا يصنعونه الآن وعن نوع الجمهور الذى يذهب ليشاهد هذه السينما.. ويمكنك أن تجرى بحثا اجتماعيا تخرج منه بكثير من الدراسات والدلالات ربما أفضل من ألف بحث يقوم بها ألف أخصائى اجتماعى لمركز دراسات متخصص فى تحليل البيئة والمجتمع والجغرافيا وعلم النفس.. لو كان عندنا بالفعل مراكز من هذا النوع !

وأنت مازلت فى الشارع يخرج اليك الهدير الجنونى الغريب للجمهور داخل القاعة لتفهم على الفور أنهم مهيأون مقدما لحالة «سلطنة» كاملة.. وتخرج اليك فى نفس الوقت رائحة «صهد» وعرق غزير جدا تملأ ميدان الأوبرا كله فتفهم أن التكييف معطل أولا وأن المياه مقطوعة ثانيا من أحياء كثيرة فى القاهرة ومنذ عدة أسابيع.، والا فمن أين جاءت هذه الرائحة ..؟

ولكن بينما كانت لوحة «كامل العدد» معلقة على الشباك المغلق.. كانت التذاكر موجودة بوفرة فى أيدى عشرات من باعة السوق السوداء.. وبينهم عمال السينما أنفسهم.. وتفهم أن عاملات الشباك بعن التذاكر بالكامل لفتوات السوق السوداء وأغلقن الشباك واتكلن على الله والكل متفق ومبسوط وكله تمام والحمدلله ولا بوليس ولا مدير سينما ولا أى مشكلة ..

ولان وظيفتى الاصلية هى مشاهدة الافلام.. فاننى كنت أحس دائما بامتهان شديد لان أحدا لا يحاول أن يوفر لنا طريقة متحضرة لمشاهدة الافلام فى جو صالح لنقاد السينما وبحد أدنى من الانسانية.. وبحيث نفهم ما يحدث على الاقل ونسمع الصوت خاصة واننى أكتب بعض الملاحظات أحيانا اثناء مشاهدة الافلام.. فهل لا يكفى أن اشاهد الفيلم فى هذه الظروف البشعة وبتذكرة مدفوعة من حبيبى.. لكى اشتريها ايضا من السوق السوداء ؟

وفكرت فى العودة هربا من الصوت والرائحة و«الصهد» الذى يلفح وجهى قبل أن أدخل.. ثم لعنت اليوم الذى اخترت فيه هذه المهنة من بين كل المهن الاخرى.. فالعجلاتى يكسب أكثر.. وصبى الكوافير الذى يمر بالفرشاة على كتف الزبون

يكسب أكثر.. ودون أن يكونا مضطرين لمشاهدة أى فيلم عربى !

وتذكرت يوم أن كتبت استقالتى من مجلة الاذاعة بعد مشاهدة فيلمين مصريين فى يوم واحد.. وقلت لرئيس التحرير الاستاذ أحمد بهجت اننى أصبحت عاجزا عن الاستمرار الا اذا رفع مرتبى إلى ألف جنيه «بدل أصابة» وبعد أن ظهرت على بوضوح مبادئ التخلف العقلى.. ولكن رئيس التحرير اعتبرها نكته.. والقراء اعتبروها نكته.. وظللت أنا اشاهد الافلام المصرية لمجرد أن أبى مات قبل ان يعلمنى صنعة ..

ولكن كان الوقت قد فات ولم يعد ممكنا أن أتراجع.. فلا يصل أحد بقدمية إلى باب الجحيم ويمكنه أن يفلت.. وتصوروا أن تصبح عملية دخول السينما فى حد ذاتها جحيما بالمعنى الحقيقى.. دعك من الفيلم نفسه.. فكيف أصبحت الامور هكذا؟.. وما الذى أدى إلى هذا الانهيار؟ ولماذا لم يتصد أحد لا يقافه عاما بعد عام وقد رأيناه جميعا وهو يحدث؟

واشتريت تذكرة بجنيه وثمنها ٨٥ قرشا ومن فراش أعرفه جيدا من فراشى السينما.. هكذا علنا وعينى عينك.. وتكفى خطوة واحدة بعد ذلك إلى الداخل لتدخل عالم الجنون نفسه.. الزحام الرهيب والصخب والحر القاتل والرائحة وقزقزة اللب وباعة الحاجة الساقعة الذين لا يتوقفون لحظة واحدة عن الضرب بالمفتاح على الزجاجة والواقفون أمامك فى الطرقات يحجبون الرؤية والكراسى الزيادة التى تباع بأجر أضافى والبلاسيرات الذين يجلسونك فى المكان الخطأ لكى تتخانق مع زبون آخر فاما أن تضربه أو يضربك والصيحات المدوية من كل مكان.. واد يامحمد يا جمعة.. حسن ياتصويرة.. فين يا وله.. مش شايف.. خش على طول واقعد فى أى حتة يا روح أمك.. ويبدأ الفيلم لتبدأ عملية خلق أخرى لكل ما يحدث على الشاشة منعكسا على الجمهور.. التصفيق على أنغام الموسيقى السوقية التى يبدو أنها تصنع خصيصا لكى تثير هذا النوع من الاستجابة الغريزية وحيث تصبح العملية السينمائية كلها - الفيلم ومشاهدوه - نوعا من السعار الغريزى المحموم واطلاق طاقة عنف وصخب وصهللة مجانية أو بجنيه واحد ثمن علبة سجائر .

كانت هذه بعض «طقوس» مشاهدة «حسن بيه الغلبان».. وكان لابد أن أكتبها بالتفصيل ليس فقط لنرى كيف أصبحت الامور ولماذا لم يعد المواطن الذى يحترم أدميته يذهب إلى السينما.. وإنما لتتأكد مرة أخرى من ان الفيلم - أى فيلم - هو

الذى يصنع جمهوره ..

وربما تعمدت أن أكتب عن الفيلم الذى يحدث فى الصالة لانه أخطر من الفيلم الذى يعرض على الشاشة.. فمن العبث أن يكتب أحد مقالا جادا عن «حسن بيه الغلبان» الا اذا كان يضيع وقته ووقت قرائه ..

وصحيح أننا أمام فيلم لبركات.. ولقد كنت مبهورا دائما ببركات **«أمير الانتقام»** و**«الحرام»** و**«دعاء الكروان»**.. وكنت أومن دائما بأننا لو خرجنا فقط بخمسة مخرجين من تاريخ السينما المصرية كله فلابد أن يكون من بينهم بركات.. ولكن يبدو أن كل هذه كانت أساطير وانتهت.. وان بركات نفسه لم يعد يزعجه أن تنتهى.. وطوال عرض الفيلم لم يكن يدهشنى شىء سوى ما قاله لى هذا المخرج الكبير الذى أحبه واحترمه كثيرا .. من ان هذا «فيلم كويس».. فهل هو يعتقد ذلك حقا ؟

وتذكرت أن أحد الاصدقاء قال لى ونحن نتحدث عما أصبح يصنعه بركات.. انه يصور الآن فيلما آخر وصفه الصديق بأنه من أفلام «السيكوبيس».. ومعنى الكلمة واضح جدا رغم أنه لا معنى لها بالطبع.. فالفيلم القادم اذن أسوا من حسن بيه نفسه.. وحزنت حزنا حقيقيا لان يرتبط اسم بركات أيضاً «بأفلام السيكوبيس» ..

ولكننا نخدع انفسنا فى الواقع.. لاننا هنا لسنا أمام فيلم لبركات وانما لسمير عبد العظيم. أما كيف استطاع سمير عبد العظيم ان يتحول من ظاهرة اذاعية إلى ظاهرة سينمائية وبكل هذا الاكتساح والى حد أن «يفترس» مخرجا كبيرا مثل بركات وبعد أن افترس الجمهور نفسه.. فهذه قصة أخرى ..

ولا أعتقد أن هناك شيئاً كثيرا يستحق أن يقال بعد ذلك.. ولانك لا تستطيع أن تناقش القصة ولا الاخراج ولا التمثيل اذا كان هناك شىء من ذلك ..

الفيلم اعلان عن جهاز تنظيم الاسرة كما هو واضح من اللقطة الأولى.. ولكنك يمكن أن تفهم لماذا فشل هذا الجهاز فى صنع أى شىء اذا كان يبدد أمواله على افلام كهذه ودون أن يحاسبه أحد.. كما يمكن أن تفهم أيضاً لماذا وصل الانفجار السكانى فى مصر إلى هذا الحد طالما أن سمير عبد العظيم ايضا هو الذى يقود حملاتنا القومية ..

فى البداية تكتشف أن هناك مكتب تنظم أسرة تديرة وداد حمدى ويعمل فيه سمير غانم الذى هو حسن بيه الغلبان ويونس شلبى.. ومطلوب من هذين أن يقوما بتوعية الناس لتحديد نسلهم.. وتصوروا أن يصل «الهزار» فى قضية حاسمة كهذه

إلى مجرد تلميحات - بل تصريحات واضحة فى الواقع - جنسية رخيصة.. مثل أن يحاول سمير غانم إن يشرح للسيدات كيف يستخدمن اللولب أو الاقراص الموضعية وأين أيضاً.. فالسيدة تسأله هل تبتلع القرص الموضعى.. فيقول لها أن له مكانا آخر.. فتسأله اين.. والجمهور ينفجر بالضحك والصرخات المحمومة.. والرقابة موافقة ..

ويذهب يونس شلبى إلى سيدة أخرى ويطلب منها أن تحدد نسلها.. فتقول له ببساطة: «يعنى عايزنى أقول لجوزى يوم الخميس عايزين نحدد النسل؟».. والرقابة موافقة أيضاً ..

ولان الفيلم قصة وسيناريو وحوار سمير عبد العظيم فهناك سعيد صالح ليكون صديقا لسمير غانم.. وهناك أحمد عدوية ليغنى ويمثل أيضاً ولكى يشرب الثلاثة «الجوزة» فى مشهد طويل يتكرر كثيرا.. بركات يضع الكاميرا ثابتة والثلاثة يقولون أى كلام يخطر ببالهم.. سمير يقول «افية».. فيردد عليه سعيد «بافية».. وعدوية يناولهما الجوزة ونسمع عبارات كهذه: «طلع من نخاشيشك وانطر من الشكمانات» ثم نسمع عبارات «ابن كلب» و «ولاد كلب».. و«ياحمار» بلا مناسبة.. فالممثلون فى هذا الفيلم يشتمون بعضهم علنا وبموافقة المخرج ..

ولان سمير عبد العظيم يعالج دائماً مشاكل اجتماعية واشتراكية ويهاجم الفساد ويقدم «كوميديا هادفة» فهو يتحدث عن طوابير الجمعية.. وأزمة التموين.. ويهاجم التجار الجشعين الذين يخفون السلع ليتاجروا فى السوق السوداء بينما الحكومة بتعمل اللى عليها من أجل توفير السلع للجماهير.. وحسن بيه الغلبان هنا هو المواطن الشريف الذى يتصدى لهذا الفساد كله ولكن من خلال الجوزة والجنس وأحمد عدوية الذى يغنى فى عيد ميلاد طفل لا يعرفه فيحضر معه الراقصة فيفى عبده لكى تسعد الطفل هى أيضاً ..

ثم هناك بعد ذلك تاجر شريف هو صلاح نظمى يقتله تاجر مش شريف هو توفيق الدقن.. لكى تكون هناك عصابة الحرامية اياها التى تخطف إسعاد يونس بنت التاجر الشريف التى تحب سمير غانم.. ولكى يبحث سمير غانم عن حبيبته فى وكر العصابة... فهو يصحب معه سعيد صالح الذى يتنكر فى زى امرأة.. بينما يغنى أحمد عدوية فى الشوارع بالصوت الحيانى.. و«الحلوة دى خوخة.. جت بعد دوخة»..

ولا أريد أن أتذكر المزيد حتى لا أفكر فى الانتحار هذه المرة وليس فى مجرد

اعتزال هذه المهنة ولكنى خرجت بعد ساعتين من حمام الساونا غارقا فى العرق وفى الخجل وفى الغضب مما يحدث لجمهور السينما فى بلدنا.. وكنت قد فهمت جيدا ما الذى يقصده صديقى «بافلام السيكوبيس».. ولكن أدهشنى أننى لم أعد حتى حزينا من أجل المخرج الكبير الذى أحبة ؟.

مجلة «الكواكب» – ٢٨ / ٩ / ١٩٨٢

«قهوة المواردى» .. الحقيقة عن بعض ما حدث

تعمدت أن اعطى نفسى مهلة أسبوعاكاملا افكر فيه على مهل.. قبل أن أكتب عن فيلم **«قهوة المواردى»** بعد أن رأيته فى عرض خاص.. فقد كنت متحمسا لمخرجه هشام أبو النصر منذ أن شاهدت فيلمه الاول والوحيد **«الاقمر»** ومنذ أن تابعته عن قرب بعد عودته من دراسة السينما فى أمريكا فرأيت فيه دما جديدا جادا ومثقفاً يمكن أن يصنع شيئاً مختلفا فى السينما المصرية لو كان المخرجون يصنعون الافلام كما يتكلمون.. وكان «الاقمر» محاولة جادة بالفعل وتستحق الترحيب والاحترام فى ظل ظروف السينما المصرية التى تتردى باستمرار وتتراجع إلى الوراء بانتظام لا يحاول أحد على أى مستوى أن يصنع شيئاً ليوقف ما يحدث ..

وأنا أخشى الاندفاع عند الحديث عمن اتحمس لهم.. لان الناقد فى تقديرى يجب أن يفصل بحسم بين حماسه الشخصى وبين الكلمة التى لابد أن يكتبها بموضوعية مجردة. وقد خرجت من فيلم «قهوة المواردى» متحمساً جدا .. وخشيت أن انفعل لو أننى كتبت عنه فى غمره هذا الحماس.. ومنحت نفسى هذا الاسبوع لافكر جيدا .. واعيد التفكير ..

ومثل كل أفلام الدنيا - مع بعض الاستثناءات بالطبع - فان فى فيلم «قهوة المواردى» أشياء جيدة وأشياء ليست بنفس الجودة.. ولكننى أعترف بأنه فيلم محير جداً.. بالنسبة لى على الاقل.. فلقد خرجت منه غير قادر على قياس حجم ما هو جيد بالنسبة لما هو غير جيد.. فاذا كانت هناك أفلام اما أن تقبلها على الفور واما ترفضها على الفور.. فان «المواردى» هو بالتأكيد ليس كذلك ..

فالحماس لهذا الفيلم له أسبابه القوية الكامنة فيه وفى الكلمة الشريفة الجريئة،

الصارخة التى يقولها.. ولكن التحفظ - واعوذ بالله من هذه الكلمة التى من الافضل أن نجعلها «التردد»- له أسبابه القوية أيضاً.. ولعل أولها هو أن الكلمة «صارخة» حقا.. وقد يكون الصراخ مطلوبا أحيانا فى بعض الافلام وبالذات ما كان يعالج منها قضية سياسية أو إجتماعية خطيرة كالتى يعالجها «المواردى».. ولكن المشكلة هى فى درجة ذلك الصراخ أو أسلوب صياغته.. فاذا كانت النغمة الهادئة أو حتى الخافتة يمكن أن تؤدى نفس وظيفة الصرخة.. تصبح هى الافضل والانسب بالتأكيد.. ولكن المشكلة أنه ليست فى الفن فواصل حادة أو حاسمة بين ما هو مناسب أو غير مناسب.. ونحن لا نستطيع أن نقول لفنان أى فيلم «انه كان من الافضل لو أنك فعلت كذا بدلا من كذا..» والا لكان علينا أن نصنع نحن الفيلم بدلا منه.. وانما علينا فقط أن نحلل ما رأيناه بالفعل لنخرج منه بما يمكن أن يكون صحيحا وعادلا .

وما أتصوره شخصيا هو أن النغمة فى «المواردى» كانت زاعقة ومباشرة أحيانا وبأكثر مما يقتضى الامر.. وهذا ما ارجو أن اوضحه من خلال هذا العرض لما هو جيد وما هو ردئ فى هذا الفيلم.. مؤكدا من البداية وبلا تردد أن كفة الجيد ارجح بكثير من الكفة الاخرى.. وان «قهوة المواردى» هو فيلم يستحق الحماس بالفعل.. وان هشام ابوالنصر هو مخرج يستحق التحية.. لانه حاول أن يتماسك طوال سنوات ما بعد «الاقمر» فلا يستجيب لاغراءات العمل السريع المربح.. وفضل أن ينتظر ليصنع شيئاً أفضل وليتجاوز نفسه وفيلمه الاول ليقدم شيئاً جادا ومحترما وشديد العلاقة بظروف مجتمعه.. ليسبح ضد تيار السينما الهابطة الذى يكتسح دور العرض والجمهور الان ويصنع فيلما محترما يستحق أن يذهب مشاهد الثلث الاخير من ٨٢ ليراه دون أن يخسر وقته أو عقله أو فلوسه !

عن رواية محمد جلال المعروفة ينسج كاتب السيناريو محسن زايد بانوراما سينمائية شديدة الاتساع والعمق والكثافة كعادته فى أعماله السينمائية والتليفزيونية القليلة.. التى بدأ الجمهور يتعرف عليه من خلالها فى السنوات القليلة الماضية.. كواحد من افضل العناصر الشابة التى دخلت هذا المجال.. والتى اتصور انها يمكن أن تحدث تغييرا حقيقيا إلى الافضل بحيث تطرد العملة الجيدة العملة الرديئة.. لو اتيحت لها الفرصة المناسبة.. ولو تغيرت ظروف الانتاج فى السينما المصرية ككل إلى الافضل بالطبع .

وفى عمل محمد جلال ومحسن زايد وهشام ابو النصر معا نعرف شيئاً عن

حقيقة ما حدث فى مجتمعنا خلال السنوات الاخيرة وفى ظروف اقتصادية وسياسية نعرفها جميعا لاننا عشناها ورأيناها رأى العين وانعكست على حياة كل منا يوما بيوم فى البيت والشارع والاسرة وعند الجيران وفى الشارع المجاور والحارة التى وراءنا ونحن نشترى القميص أو علبة السجاير.. أو حتى ونحن نذهب بالقميص إلى المكوجى أو نشرب الكازوزة !

واذا كانت «قهوة المواردى» فى الحى الشعبى المعروف هى مركز الحركة فى هذا الفيلم.. فلأن المقهى المصرى كان دائما مرآة للحياة المصرية كلها ولكل التحويلات التى تحدث فيها.. ولانها كانت دائماً عند كتاب الرواية أو الدراما «المكان الرمز».. أى الذى يحشد فيه الفنان كل رؤيته لواقعه من خلال شخصيات تتحرك وتخرج وتجئ وتتصارع بحيث لا تظل «القهوة» هى مجرد قهوة وانما بؤرة مجتمع كامل.. وهذا ما نجح فيه «المواردى» إلى أقصى حد ..

وابراهيم المواردى نفسه (فريد شوقى) هو الرجل الكبير التقليدى فى الحارة المصرية أو فى القرية أو الحى أو أى تجمع اخر.. تتجسد فيه كل قيمنا التاريخية وكل أصالة الاجيال المتعاقبة وحرصها على قيم وعلاقات وأصول للخير والشر والصحيح والخاطىء كما اصطلح عليها أجدادنا، ومازلنا نصارع لنحافظ عليها الان فى وجه أى تحول إلى الاسوأ.. ولذلك يشكو ابراهيم المواردى من أن الجميع يلجأون اليه عند أى مشكلة.. وليس ذلك ما يحزنه فى ذاته.. وانما احساسه بالعجز وقلة الحيلة.. وهذه دلالة عميقة المغزى عما أصاب «الرجال الكبار» الحقيقيين فى حياتنا عندما وجدوا القيم الصغيرة التافهة والوافدة والمفروضة.. تحاول أن تنزعهم من جذورهم وتبقيهم عجزة أمام الصعاليك الجدد الذين يملكون النقود ..

وفى المقابل هناك حسنين أبو سنه (يوسف شعبان) البلطجى صاحب البيت الجبار المستغل الذى لا يتورع عن أى خطيئة ولا يؤمن الا بالمال والذى يريد أن يطرد السكان الفقراء رافعا شعار: «الفقرا يهدوا من بكره..» محاولا هدم البيوت فوق رءوس سكانها لتصبح العمارات أكبر والفلوس أكثر والحياة بمبى وليس مهما أين يذهب الفقراء مادامت الحياة «الجديدة» لم تعد تتسع لهم. وهو شعار يرفعه نظام جديد كامل وليس حسنين أبو سنة سوى رمز له .؟

ويقتل أبو سنة أحد سكانه ويدخل السجن ليخرج منه مصمما على أن يهدم الحى كله بتحويله إلى بوتيك.. لانه وجد أن كل الظروف تغيرت وهو فى السجن وأصبحت

تسمح بذلك.. بل تشترطه اذا أردت أن تجد لك سقفا يأويك أو «هدمة تسترك».. بشرف أو بدون شرف لم يعد أحد يسأل ..

ويحاول ابراهيم المواردى بكل القيم القديمة الباقية من الحى أن يتصدى لهذا الوباء القادم من الجحيم ليدمر كل شىء.. ولكنه يفشل فى ذلك.. أو على الاقل يعجز الفيلم عن تصعيد هذا الصراع إلى نهاية واضحة بعد مشهد طويل حشد فيه المخرج طرفى المعركة فى مواجهة فر منها الجميع كالفئران المذعورة أمام أبو سنة وكأنه «كينج كونج» الرهيب الهابط من كوكب آخر وبشكل مبالغ فيه إلى حد أن تصورنا أننا أمام فيلم «كاوبوى».. ثم أسفرت المعركة عن لاشىء.. لان أبو سنة اختار فجأة أسلوب الدعاء فى «أكل» الزوبعة كلها مؤقتا، وهو مشهد كان يمكن أن يصبح أفضل لولا المبالغة فى التنفيذ التى أدت إلى الاحباط ..

ولكن الصراع ظل قائماً بين الطرفين ومن خلال عدة شخصيات تقدم نسيجا متسعاً جدا - ربما أكثر مما يجب - لنماذج الحى الشعبى.. وهى ميزة واضحة فى أعمال محسن زايد ككاتب سيناريو.. ولكن عيبها هنا أنها كانت أقرب إلى أسلوب مسلسلات الفيديو منها للسينما.. ومن حيث تعقد الشخصيات الكثيرة وتشابك صراعاتها.. ثم من حيث الايقاع المتمهل إلى حد «الرحرحة» أحيانا بحيث بدأ النصف الاول من الفيلم متماسكا ومتدفقا أكثر من النصف الثانى.. ثم من حيث اللجوء إلى الحوار الطويل فى شرح كثير من المواقف والقضايا وحسمها..

هناك أولا فراولة (نبيلة عبيد) ابنه المعلم الموارى الحسناء التى يحبها الصحفى الشاب أحمد (فاروق الفيشاوى) الذى يرقب كل ما يحدث فى الحى ويسجله فى مقالات يرفضها رئيس التحرير.. وهو «الضمير» الذى يسجل ما يحدث ويرفضه وان كان بشكل ساذج وسلبى ومباشر.. ففى ظروف كالتى رأيناها فى الفيلم.. لا يبقى لاى صحفى أى دور.. وانما هذه صورة رومانتيكية قديمة عن الصحافة ..

ثم هناك سفروت (عبد السلام محمد) صبى المقهى الذى يشتهى فراولة بجنون يقف المستحيل فى وجه تحقيق أمله فيترك المقهى فى لحظة تمرد على وضعه الذليل ويختفى ليعود بعد قليل ثريا ينتقم بماله مجهول المصدر من كل من أذله ويساهم مع أبو سنة فى هدم كل قيم الحى وفى قتل الصحفى الذى خطف منه فتاته.. وليضرب ابراهيم الموادرى كفا بكف متعجباً من «الدنيا اللى بتخلى ابن الحرام اسطى!».. وشعبان (ممدوح عبد العليم) طالب الطب المعقد المتلعثم الذى يشتهى فراولة هو

الآخر إلى حد مرضى رغم علمه بحب صديقه الصحفى لها وهو الذى يعجب به اعجابا شديدا لا يتفق وهذا الاشتهاء.. والذى يرقب ما يحدث من انهيار فى قيم الحى بألم عظيم يؤدى إلى انهياره.. والفتاة الفقيرة (مها عثمان) التى تطمح إلى حياة نظيفة ولكن زوج أمها السكير العاطل يبيعها بالزواج لعريس عربى يشتريها بفلوسه رغم حبها لشاب فى عمرها يحلم بامريكا صانعة المعجزات والذى يرفض بؤس أبيه.. بالسفر فعلا إلى أمريكا ليعود بفتاة أمريكية يحاول أن يفرضها على حياته التعيسة... ثم هذا الاب نفسه عبد المنجد أفندى (حافظ أمين) الموظف المطحون الذى يظل طوال الفيلم يكتب الشكاوى طلبا لدرجة لا تجئ الا بعد فوات الوقت .

واذا كان أبرع ما فى محسن زايد هو قدرته على رسم الشخصيات وتحليل أبعادها وطموحاتها فى نسيج العمل ككل.. فإن مالم يستطع اقناعنا به منطقيا أو دراميا هى شخصية رباب (نادية زغلول) راقصة الموالد من طنطا التى كان الموارد ى على علاقة قديمة بها. ولكنها تلحق به فى القاهرة ليأويها فى بيته بلا أى مناسبة.. وبلا أى تبرير منطقى يتفق مع شخصية فى عمر ونضج الموارد ى بل والقيم التى يرمز اليها فى الفيلم.. بل أنه بعد كل المشاكل التى سببتها له ولابنته وكل علاقاتها المشبوهة مع غريمه أبو سنة نفسه.. يقبل بالزواج منها بما يهدم كثيرا من قيمة هذه الشخصية وتماسكها.. واذا كان السيناريو أراد أن يشير إلى دور هذه الشخصية المنحلة رباب فى تدمير الحى.. فهو فضلا عن مبالغته فى مساحة دورها رغم أنها شخصية ثانوية.. وفضلا عن عجزه عن تبرير سيطرتها على الموارد ى وابنته فانه يتجاهل أن مسئولية تحويل الحى الشعبى الاصيل إلى «بوتيك» مستباح القيم لم تكن فى الواقع الحقيقى الذى يقترب منه الفيلم كثيرا .. هى مسئولية راقصة الا بالمنطق البالى والمبتذل للسينماالرديئة التى كانت تؤمن دائماً بأن الحياة تحركها وتقودها الراقصات.. وهو نوع السينما التى يقف هذا الفيلم ضدها بلاشك.. وأخشى أن يكون التضخيم فى شخصية الراقصة ليس الا بهدف تحقيق عنصر الاغراء و«الفرفشة» للجمهور فى موضوع جاد وشديد القسوة.. وهو أسلوب للترويج التجارى مرفوض فى فيلم كهذا ..

وتجئ التحولات الهامة فى «الموارد ى» مثيرة للنقاش.. فالحى الذى كان مرعوبا من حسنين أبو سنة ورافضاً له كل هذا الرفض الذى صوره لنا الفيلم وبالغ فى

تضخيمه.. يعود فيقبله بلا مقاومة كبيرة حتى ينكمش دور المواردى نفسه وقيمته فى الحى لمجرد أن أبو سنة ضحك على الجميع بكلمتين عن الغفران وبدء صفحة جديدة.. وقد يكون معقولا فى ذاته.. ولكن ما ليس معقولا هو هذا الاستسلام الغريب من الموارد ى والجميع لخطط أبو سنة وغزوه الكاسح للحى كله بحيث يقلبه رأسا على عقب بلا ذرة مقاومة واحدة.. ودون دراسة كافية للضغوط التى دفعتهم إلى هذا الاستسلام.. فجاء السقوط مباغتا وشاملا وغير ممهد له بما يكفى ..

ومن هنا يجئ تحول الحارة الشعبية إلى «بوتيك» حتى على المستوى الشكلى سريعا ومفاجئا.. وبمجرد أن تغير الديكور من شكل إلى شكل ومن لافتة إلى لافتة ..

ويجئ موقف هام جدا من مواقف الفيلم فى غير موضعه.. وهو انهيار شعبان طالب الطب بعد الاتفاق على زواج صديقه الصحفى من فراولة وقبل زواج الفتاة الفقيرة التى تحب «الامريكانى» من الثرى العربى.. حيث نراه يترنح فى حجرته وقد أصابته لوثة وهو يمزق نفسه وأوراقه وكتبه صارخا بكلام كثير لم نسمع منه لرداءة الصوت سوى «حارة الموارد ى حتتباع يا رجالة!».. وهى عبارة مباشرة وساذجة من ناحية.. ثم هو انهيار غير مبرر من ناحية أخرى.. فرغم ان تعديلا طفيفا فى المونتاج يؤجل هذا الانهيار إلي ما بعد زواج الفتاة من الثرى العربى كان يمكن أن يضعه فى مكانة الصحيح.. الا أن علاقة الطالب الشاب نفسه بهذه الفتاة المباعة باسم الزواج.. لا تفسر صدمته الفظيعة هذه إلى حد الانهيار المحموم.. حيث رأيناه من البداية معجبا أعجابا جنسيا بفراولة وبلا أى اهتمام خاص بهذه الفتاة بالذات.. وكان كثير من التحولات الاخطر فى الحارة كافيا لاحداث هذا الانهيار لو تم توظيفه أفضل دراميا.. وبشرط التمهيد له جيدا فى تركيب شخصية هذا الطالب المعقد بأكثر من مجرد «التهتهة» والحرمان الجنسى...

ورغم أن الممثل الشاب ممدوح عبد العليم أدى هذا المشهد جيدا فى حدوده التى كتب ونفذ بها.. فان المشهد نفسه – كتابة وتنفيذا – كان زاعقا جدا ومباشرا.. فضلا عن أن التوفيق خانه من حيث التقطيع وزاوية الكاميرا وطوله الزائد على الشاشة بحيث أرهق الممثل والمشاهد معا ..

ثم تجئ النهاية زاعقة مباشرة أكثر.. رغم روعة فكرتها.. فالشرير الذى افسد الحي كله يغتال.. ولكن من بين كل العناصر الواضحة وصاحبة القضية والتى يمكن أن نتعاطف معها.. يختار الفيلم شابين غامضين ملتحيين ليقوما بهذه المهمة دون أن

نراهما من قبل أو نعرف شيئاً عن قضيتهما أو هدفهما.. وكأن الفيلم لكى يشير إلى الواقع الحقيقى القريب الذى عايشناه جميعا - والذى أشار إليه بوضوح بلوحة مكتوبة بالتواريخ فى بداية الفيلم - يقول أن الخلاص الوحيد لحى المواردى وكل الاحياء المماثلة هو الارهاب باسم الدين.. وهو ما نرفضه جميعا لأنه ليس حلا فى الواقع لأى شىء !

ثم بعد هذه النهاية «السعيدة» حقا رغم رفضنا لاسلوبها ورؤيتها السياسية.. تجئ نهاية أخرى أو «هامش» للنهاية.. حين ينطق شعبان الشاب المتلعثم المعقد جنسيا فنفهم أن موت الطاغية حل عقدة لسانه.. وهو رمز مباشر أخر.. ثم اذا به من بين عناصر الحى «الصميمة» الاخرى هو الذى يتقدم من فراولة التى مات عريسها الصحفى غدرا لكى يعطيها وشاحا اخضر رمزا لعلم مصر قائلا أن الحياة تبدأ من جديد.. وان علينا أن نفتح النوافذ.. واذا بنا نرى عدة نوافذ تفتح فعلا لينطلق منها الحمام.. وعلى موسيقى «قوم يا مصرى» لسيد درويش التى استخدمها مؤلف الموسيقى على سعد فى أكثر من موضع مشيرا بها إلى معنى «القيام» الواضح .. وهنا نعود مرة أخرى إلى الرموز المباشرة التى لا تقتصر على التعبير بالكلمات وانما بترجمة الكلمات إلى صور أيضاً.. وهو أسلوب سينمائى قاصر وركيك بالطبع.. مثل الاشارات التى تتردد بين وقت وآخر إلى بعض حقائق المجتمع الذى تقع فيه احداث «المواردى» من خلال أرقام مكتوبة عن عدد المليونيرات ومتوسط دخل الاسرة.. وهو اسلوب مباشر آخر أقرب وانسب للفيلم التسجيلى ..

من حيث المستوى التكنيكى يتقدم هشام أبو النصر كمخرج عن فيلمه الاول والوحيد «الاقمر» تقدما واضحا ويسيطر أكثر على ادواته السينمائية واهمها التصوير الذى يحقق فيه عبد المنعم بهنسى أفضل مستوياته.. ومونتاج فتحى داود الذى يبدو متماسكا وشديد الحيوية فى النصف الأول وينجح فى توفير عنصر «الدخول فى الحدوتة والاندماج فيها وهو أول وظائف المونتاج..» ولكنه يفتقر إلى التركيز فى النصف الثانى بحيث يهبط الايقاع إلى حد ما و«يفلت» المشاهد من الفيلم فى بعض المواضع.. وهى ليست مسئولية المونتير وحده بالطبع

واذا كان هشام ابو النصر ينجح إلى اقصى حد فى خلق «الجو» الحى والحار والمتدفق للحس الشعبى وللشخصيات التى تتصارع فيه.. فقد كان سلاحه الاول فى هذا هو ديكور نهاد بهجت الذى يعود بعد اختفائه إلى أحد أعماله المدهشة.. وحيث

يصبح الديكور هو لحم الفيلم الحى.. فلا نكاد نصدق أحيانا الا أننا فى حى شعبى فعلا سواء فى المناظر الداخلية أو الخارجية - بمعنى المنظر الكبير جدا «التوتالة» للحى الضخم - تبدو لمسات الديكور واضحة فى البناء الدرامى نفسه حين يكون مطلوبا تغيير نفس الدكاكين القديمة إلى بوتيكات تعكس القبح والجشع وروح الكسب الوحشية.. وهناك لمسة واحدة تعكس ذكاء الديكور وفهمه لروح العمل.. حين نرى صورة فريد شوقى الكبيرة المعلقة فى المقهى وقد اضيفت إلى يده علبة سجائر أمريكانى بعد التحول الذى حدث للحى كله ..

ولكن أقوى ما يقدمه هشام ابو النصر فى هذا الفيلم بلا جدال هو إدارته للممثل.. حيث قدم افضل مستوى اداء لاكبر مجموعة من الممثلين.. ولكن بطل الفيلم بلا منازع هو يوسف شعبان الذى لعب دور عمره بالتأكيد.. ولقد كنت اعتقد دائماً أن هذا الممثل يملك قدرات أكبر من كل ما قدمه الان.. ولكنه فى «المواردى» يطلق كل طاقاته.. حتى اخشى أن يجعل الشر شيئاً جميلا لفرط براعته فى تقديمه.. ثم هناك العملاق عبد السلام محمد فى دور عمره فى السينما هو الآخر.. ونبيلة عبيد التى تصبح ممثلة راسخة من فيلم إلى فيلم.. وحسن حسنى الذى يصنع مفاجأة كاملة تجعله مكسبا حقيقيا للسينما.. وحتى ابراهيم نصر الذى اشاع جوا كوميديا ظريفا بدوره الصغير.. وحتى نادية زغلول التى واجهت تحديا كبيرا فى مساحة كبيرة ولكنها شغلتها ببراعة مناسبة لما كان مطلوبا منها.. ولكن بينما كانت بقية الوجوه الجديدة أضعف بكثير من الفرصة التى اتيحت لها.. فلا أظن أن فريد شوقى وفاروق الفيشاوى وجدا ما يخدمهما فى هذا الفيلم.. وهكذا.. اشياء جيدة.. واشياء ليست بنفس الجودة.. ولكن.. مرحبا «بالمواردى» ..

مجلة «الكواكب» - ١٩ / ١١ / ١٩٨٢

بعض ملامح يوسف وهبى.. فى فيلم قديم جداً..

ليلى بنت الريف التى تجيد الفرنسية..تتزوج من يوسف بيه خريج كيمبردج !

ما الذى كان يوسف وهبى يمثله فى السينما؟.

قد تكون الاجابة السهلة أنه كان يمثل فى كل فيلم الشخصية التى يلعبها.. فهو فى **«بيومى افندى»** غيره فى **«رجل لا ينام»** غيره فى **«سيف الجلاد»**.. ولكنها فى تقديرى ليست اجابة دقيقة تماما.. والاكثر دقة منها أن يوسف وهبى فى افلامه – ودعنا من مسرحياته فيجب أن يتحدث عنها احد آخر – كان يمثل يوسف وهبى نفسه.. بمعنى أنه كان قد رسم لنفسه شخصية محددة متكاملة.. كان يضع جزءا منها فى كل فيلم بحيث قد تختلف الملامح التفصيلية لكل شخصية يلعبها.. ولكن بحيث تصبح كل الشخصيات فى النهاية هى يوسف وهبى نفسه وكما كان يحب دائماً أن يقدم نفسه لجمهوره ..

وهناك فى تاريخ السينما المصرية عدد قليل من الممثلين الأقوياء جدا – قوة الشخصية التى يرسمونها لأنفسهم عند الناس وليس بالضرورة قوة الأداء – بحيث كانوا دائما أكبر من أى شخصية يلعبونها.. إما لأنهم يرسمون الادوار لانفسهم أو ترسم لهم فى حدود ما يطلبونه.. وإما لأنهم بحكم تأثيرهم الطاغى على الجمهور كانوا يبتلعون أى شخصية يلعبونها بحيث يظل «النجم» فى النهاية هو الباقى فى ذهن الناس وليس فلان أو علان الذى يمثلونه.. ومن هؤلاء الممثلين الذين أصبحوا هم الفيلم نفسه نجيب الريحانى ويوسف وهبى وأنور وجدى.. واسماعيل ياسين وعبد السلام النابلسى فى اتجاه آخر ..

وفى تقديرى أيضاً انه يمكن معرفة الكثير – والكثير جدا – عن السينما المصرية

من خلال يوسف وهبى.. ليس فقط لان أفلامه تمثل نسبه هائلة من تراث السينما المصرية كله ربما لم يتفوق عليه أحد من حيث العدد.. وانما لانها كانت مدرسة كاملة فى الموضوعات والأسلوب وطريقة الأداء.. وهى مدرسة تخرج منها الكثيرون فى مجالات التمثيل والكتابة والاخراج.. بل وطبعت السينما المصرية - فى نسبة كبيرة منها على الاقل - بطابعها وتقاليدها حتى الآن.. وربما ولزمن بعيد قادم أيضاً لن يكون من السهل على السينما المصرية أن تنساها تماما ..

وربما يكون أفضل من كلمات التأبين والذكريات المحفوظة التى نكررها دائماً كلما رحل عنا فنان أن نعكف على مراجعة أعماله وتحليلها لنستخلص منها تاريخ الفن المصرى ومدارسه ومراحل تطورة.. وفى السينما تصبح المسألة أسهل.. لان التليفزيون لا يكف عن إعادة عرض الافلام القديمة حتى يحفظها الناس عن ظهر قلب.. ويغرقنا بها فى ذكرى كل فنان وكل عام بانتظام.. وهى مسألة أن كانت محل شكوى البعض.. يمكن أن تكون فرصة دراسة مجدية للبعض الآخر.. لو أن أحدا حاول ذلك ..

وفى فيلم **«ليلى بنت الريف»** الذى اذاعه التليفزيون بمجرد وفاة يوسف وهبى وجدت نفسى أجلس لاشاهد ماشاهدته من قبل ألف مرة.. ولكن فى يدى ورقا وقلما هذه المرة لأحاول أن الاحظ ما أصبح ضروريا ملاحظته بعد موت الرجل الذى ولدنا على صوته مدويا وقامته مديدة ترهبنا بقدر ما تبهرنا.. ونتفق أو نختلف معها بعد أن كبرنا وبدانا نفهم.. ولكنها كانت دائماً أحدى الحقائق الاسياسية الراسخة فى حياتنا وتكويننا الفنى ..

ونلاحظ مثلا أنه حتى عندما يكون «ليلى بنت الريف» من تأليف واخراج توجومزراحى فان الملامح الاساسية لشخصية يوسف وهبى تظل هى نفس الملامح التى يرسمها لنفسه فى الافلام العديدة التى كان يكتبها ويخرجها ويمثلها بنفسه.. باستثناء أن دور ليلى مراد التى كانت فى أوائل خطواتها فى مجال السينما يكاد يحتل نفس أهمية ومساحة دور يوسف وهبى نفسه. ربما لاهتمام توجو مزراحى الشخصى بهذه المطربة الجديدة التى تألقت بعد ذلك فى السينما المصرية كما لم تتألق مطربة أخرى فى تاريخ هذه السينما كله.. حتى أم كلثوم التى لم تستمر تجربتها السينمائية نفس استمرار تجربتها كمطربة وحتى آخر سنوات حياتها ..

ونلاحظ فى عناوين الفيلم الأولى أنهم كتبوا «رئيس التصوير: عبد الحليم نصر»..

وهو لقب غريب لم نسمعه قبل ذلك.. وأن الماكيير كان حلمي رفلة.. والملحن رياض السنباطي.. وفي لوحة واحدة تضم أسماء كل الممثلين الثانويين على صفين – وكان هذا تقليدا جيدا في السينما القديمة – نلمح بسرعة أسماء أنور وجدى الذى يلعب دور الشرير ويساعده عبد السلام النابلسى الذى كان شريرا هو الآخر قبل أن تفجر طاقته الكوميدية النادرة.. وتحية كاريوكا التى تظهر فى لقطات معدودة.. وفردوس محمد التى تلعب أم يوسف وهبى وهى مسألة صعبة التصديق لانه لابد كان فى مثل عمرها إن لم يكن أكبر.. ولكن يبدو أن فردوس محمد ولدت لتعلب دور الأم من أول لحظة.. تماما مثل عبد الوارث عسر الذى ولدنا لنراه عجوزا من أول يوم !

ثم هناك بعد ذلك بشارة واكيم فى نفس الدور الذى لا نعرفه بالضبط.. ولكنه الرجل الذى يلازم البطل باستمرار دون أن تعرف السبب سوى أن يضحك ويضحكنا بين وقت وآخر.. ولكى نكتشف في ثلث الفيلم الأخير فقط أن يوسف وهبى نفسه الذى لا نعرف مهنته هو طبيب جراح وأن بشارة واكيم ليس «مضحك الملك» فقط.. ولكنه «التمرجى» أيضاً.. لكيلا يكون هناك فرصة لان يتركه دقيقة واحدة ..

ويبدأ **«ليلى بنت الريف»** أجرأ بداية فى الدنيا.. فصحيح أن البطلة هى ليلى مراد لهذا السبب لابد أن تغنى عندما تفرح وتغنى عندما تحزن.. المخرجين عادة ينتظرون قليلا فى حين أن «يدبروا» مناسبة تغنى فيها البطلة. ولكن توجو مزراحى كان مستعجلا جدا فيما يبدو للمطربة التى يتحمس لها كثيرا.. فقد فتح الفيلم مباشرة ومن أول لقطة وبلا أى تبرير على ليلى الفلاحة الجميلة النحيفة جدا وهى تغنى وهى سائرة على جسر ما فى ريف ما: «يا سلام ع الحب».. دون أن يكون هناك أى حب بعد فى فيلم لم يبدأ حتى تلك اللحظة ..

ونفهم بعد ذلك أن ليلى مراد هى بنت أخت فردوس محمد التى تبدو سيدة ثرية تسكن قصرا وتملك أطيانا ونفوذا كبيرا فى البلد.. وتقول فردوس انها مشتاقة لابنها فتحى الذى يعيش فى القاهرة والذى لم يزرها من زمن بعيد.. فتدبر مكيدة لاحضاره إلى القرية بأن ترسل له خطابا بأنها مريضة .

ويقطع الفيلم على القاهرة لنكتشف أن فتحى الابن الشاب العابث هو يوسف وهبى العائد من سهرة صاخبة مع صديقه رشوان (بشارة واكيم).. ونفهم منه أنه لا يمارس عملا معروفا ولكنه يعيش على مائة جنيه ترسلها له أمه كل شهر.. ويكون واضحاً من مظاهر البذخ الشديد أن المائة جنيه ايامها كانت تصنع المعجزات..

وانها على الاقل كانت تساوى عشرة آلاف جنية من فلوسنا نحن الشحيحة هذه الايام !

ويضطر فتحى للذهاب إلى القرية متأففا من كل مظاهر الحياة فى الريف.. وحيث «تعتقله» أمه عشرة أيام تكشف له فى نهايتها عن غرضها: وهو تزويجه من بنت خالته ليلى التى تملك أرضا وخمسين ألف جنيه.. ولكن الشاب القاهرى المدلل يرفض بشدة «أنا اتجوز الفلاحة دى لو اتعرضت على خدامة ماأرضاش» وهنا تكون الفرصة لكى تلقى الأم محاضرة عن مزايا الفلاحين.. وهى محاضرات كانت الافلام القديمة مولعة بحشرها دفاعا عن «فئات الشعب الكادحة!».. وتتكرر كثيرا فى أفلام يوسف وهبى بالذات.. حتى نتصور أنه هو الذى كتب هذه العبارات وليس توجرمزراحى «وإن كنت كبرت وبقالك ريش ماتنساش أن قيمتك وسيمتك من عرق الفلاح!».. كلام كبير أوى كما نرى !

ولكن ليلى مراد الفلاحة نفسها تكون قد وقعت بالطبع فى حب ابن خالتها يوسف وهبى ودون أن تعلم بهذا الرفض.. ولذلك فهى تغنى اغنيتها الثانية بعد عشر دقائق بالضبط من بدء الفيلم.. تنادى صديقتها سلوى لتغنى لها بسعادة فائقة: «يا سلوى فين انتى تعالى.. يا سلوى أنا زمنى صفالى.. قلبى صبح بين الاطيار.. بلبل سكران.. بين النجوم وبين الاغصان.. هايم وفرحان.. من السعادة والتمنى عاوزة أبكى عاوزة أغنى !»

وهى كلمات شديدة الرقة والجمال والعذوبة ونموذج لما كانت عليه أغانينا قبل عدوية بعشرات السنين.. وعندما كان بديع خيرى لا يزال فى الساحة قبل هجوم الهكسوس !

ويضطر فتحى للزواج من ليلى بالطبع بعد أن هددته أمه بحرمانه من الميراث.. ويقع هذا الخبر وقع الصاعقة على شلته من أولاد الذوات «والصيع» الذين ينفق عليهم فى القاهرة.. وعلى رأسهم بشارة واكيم وأنور وجدى والنابلسى.. ويقول أنور وجدى أنه انفق «ستة صاغ ونص» على التليفونات باحثاً عنه فى كل مكان.. وكان واضحا أنه مبلغ ضخم.. ولابد أن المكالمة كانت بتعريفة!..

ويتساءل بشارة واكيم غير مصدق: «فتحى بتاع كيمبردج.. يتجوز من الارياف؟».. وهنا فقط نعرف أن يوسف وهبى - مثل معظم أفلامه - تلقى تعليمه فى أرقى جامعات العالم.. وهى مسألة كان حريصا على أن يكررها باستمرار.. وهو

يصحب زوجته الاجبارية إلى قصره الفخم فى القاهرة.. لكن ليهملها ويستمر فى حياة اللهو والسهر مع أصدقائه.. وبعد سخرية الجميع منها يهمس أنور وجدى فى أذن النابلسى الخدامة دى عندها خمسين الف جنيه.. غير الفراخ والحمام والارانب..! ويقرر على الفور وضع خطة للايقاع بينها وبين زوجها صديقه يوسف وهبى لكى تتزوجه هو فيفوز بكل هذه الثروة .

وعلى المستوى الدرامى لاتخرج القصة بعد ذلك عن الخطوط الواهية للزوجة الفلاحة المهملة فى بيتها.. والتى يتركها زوجها ليواصل حياة العبث.. وعندما تحاول الاعتراض يرفع يوسف وهبى حاجب الازدراء الايسر الشهير قائلاً بعجرفة أنه حر فى حياته يفعل بها ما يشاء.. وانها حرة هى أيضاً طالما الخدم والحشم والعربية تحت أمرها.. بل أنها تضبطه عائداً فى الرابعة صباحاً مع صديقته توحة (تحية كاريوكا) بل وتسمعه يقول لها أنه يحبها هى وأنه لم يتزوج هذه الفلاحة التى يعتبرها «خدامة» الا من أجل ثروتها.. وهنا تصدم ليلى مراد جدا بالطبع.. ويصبح لا بد أن تغنى أغنية تندب فيها حظها رغم أننا الساعة ٤ الصبح.. وفعلا تبدأ الموسيقى الحزينة.. ولكننا لا نسمع الاغنية حيث من الواضح أنها حذفت من هذه النسخة ..

كل هذا وأنور وجدى يرمى بشباكه على الزوجة التعيسة التى لسبب غامض جدا تعطيه خطابا ليسلمه لزوجها تعترف له فيه بأنها لم تحب غيره فى العالم ولكنها مضطرة للانفصال والعودة إلى القرية طالما أنه لا يريدها..

ولكن على طريقة «الانقاذ على آخر لحظة» تظهر زوزو شكيب فجأة وبلا أى تمهيد لتقلب سير الاحداث رأسا على عقب.. يتضح أن زوزو صديقة قديمة لليلى وانهما كانتا زميلتين فى المدرسة.. امتى وازاى متفهمش.. والاغرب انها مدرسة فرنسية أيضاً.. حيث تسألها زوزو بالفرنسية: هل نسيتى الميردى دييه؟ فتقول ليلى بفرنسية فصيحة: «لا.. اطلاقا..» وهنا تنصحها زوزو بأن تخلع عنها ثياب الريف هذه وتصبح سيدة انيقة عصرية لتحارب زوجها بنفس الاسلوب.. وفى مشهد مونتاج واحد تشترى ليلى مع زوزو كل فساتين البلد وتصبح سيدة مجتمعات راقية يتهافت عليها كل الرجال.. فى احدى الحفلات تغنى فجأة تحت الحاح الجماهير أغنيتها الرابعة: «أوعى يكون فات الاوان.. قلبى اللى فاض شوق وانغام.. وطار بحبك مع الايام.. وتاه بطيفك فى الاحلام..» والكلام موجه طبعا لزوجها الموجود فى نفس الحفلة

والمندهش من هذا الانقلاب المفاجئ لزوجته الفلاحة الساذجة .

ونرى بعد ذلك لقطات تاريخية نادرة لجروبى زمان عندما كانت الدنيا دنيا وسباق الخيول.. ويبدأ الزوج يتودد لزوجته محاولا كبح جماح انطلاقها هذا فى الحفلات والنوادى.. ولكنها تردد عليه نفس ما قاله لها من قبل عن حرية كل منهما فى التصرف.. ثم تلقى عليه درسا اخلاقيا بليغاً عن ضرورة أن يتوقف عن حياة اللهو والعبث والبطالة ويعود لعمله كطبيب: «انتو عليكم واجب نحو الانسانية لازم تأدوه.. كل واحد فى الدنيا دى عليه واجب لازم يؤديه.. وبعد كده يرتاح ويحس بلذة الحياة..»ونحس أن هذه الموعظة هى حكمة الفيلم الاخلاقية.. أو «المورال».. وأن يوسف وهبى أيضاً هو الذى كتبها لانها تتفق مع اسلوبه الاخلاقى فى افلامه ..

ويستمر أنور وجدى فى ملاحقاته لليلى بهدف الاستيلاء عليها وعلى ثروتها.. وفى مشهد خرافى فى «الكلوب» الفخم الذى قد يكون نادى الجزيرة مثلا.. نراه جالسا مع صديقه عبد السلام النابلسى مفلسين.. ويقول لهما الجرسون أن حسابهما «ثلاثة صاغ ونص».. تصوروا!! ومع ذلك يقولان له: قيدهم ع الحساب!!

والزوجة الشريفه المحبة لزوجها رغم كل شىء تصفع صديقه الخائن أنور وجدى وتوقفه عند حده وتلقنه درسا أخلاقيا آخر: «هى دى الصداقة عندكم؟.. صداقة المدن؟.. تسرقوا حياة صديقكم.. تسرقوا راحته وشرفه ومراته..؟»

وينتقم أنور وجدى بتلفيق خطاب ليلى مراد بحيث يتصور يوسف وهبى أنها تخونه.. فتجئ الفرصة لمشهد خطابى من مشاهده المشهورة: «يا للسفالة..انتى عايزة اسمى يصبح مضغة فى الافواه.. كنت اعتقد انك زى كل بنات الريف اللى يقدسوا الشرف.. لكن.. كلمة واحدة تطهرنى منك.. أنتى طالق!!»

وتعود ليلى المطلقة المظلومة إلى القرية.. ويضع يوسف وهبى كل همه فى عمله وابحاثه العالمية بعد أن تذكر فجأة أنه جراح خطير خريج كيمبردج.. ولا ينسى أن يقول كلمتين انجليزى: «نتيجة تجاربى كانت فيرى ساتيسفا كتورى!!» ويجرى جراحة نادرة لطفلة هى وحيدة أمها.. وبعد عشرة اشهر تكاد ليلى تتزوج ابن عمها فاخر فاخر.. ولكن القدر وحكمة ربنا تسوق أنور وجدى العابث الشرير مصابا فى حادث سيارة.. ليقع تحت رحمة يوسف وهبى بالذات الذى يجرى له جراحة نادرة بالطبع.. فيتوب ويعترف له بمؤامرته ضد زوجته ليلى البريئة الطاهرة.. وهنا يحدث المشهد التاريخى فى السينما المصرية.. يهرع يوسف وهبى بسيارته فى نص الليل

ليلحق ليلى قبل فرحها من ابن عمها.. وتسمع: ليلى.. فتحى.. ويحتضنها بملابسها الريفية قائلا فى ندم : «سامحينى.. أنا ما كنتش فاهم.. أنا دلوقتى بس عرفت قيمة الهدوم دى!!»

الم يكن عالما ظريفا جدا لناس طيبين جدا وإلى حد التخلف العقلى احيانا؟.. ولكنهم ايامها كانوا الالهة الذين يبهروننا ويغسلون ادمغتنا بكل ما زلنا نعيش عليه الآن من أوهام ؟!

مجلة «الكواكب» - ٢٣ / ١٢ / ١٩٨٢

الافلام المصرية فى مهرجان القاهرة :

«فقراء لا يدخلون الجنة»

اذا كان فيلم مدحت السباعى الأول **«قيدت ضد مجهول»** ينطلق من فكرة «فانتازى» جريئة ولكن قائمة على احتمالات الواقع وتفترض أن تستيقظ القاهرة ذات صباح لتجد أن هرم خوفو قد سرق وتم تهريبه إلى الخارج واحتمال أن تستيقظ ذات صباح لتكتشف اختفاء نهر النيل.. وهى لم تكن تهويمات خرافية تماما لمن حاولوا أن يربطوا الفيلم بالفترة التى تم صنعه فيها.. فهو فى فيلمه الثانى **«فقراء لا يدخلون الجنة»** ينطلق من الواقع وحده وبلا أى خيال أو محاولة للهروب إلى أية ايحاءات أو دلالات يمكن استخراجها منه.. لان الواقع هنا مباشر وحاد وصارخ بما لا يحتاج إلى أية اضافات من خارجه.. ولا يحتمل الا المواجهة المستقيمة وعينا فى عين..

ولقد كان لابد من الترحيب بعمل مدحت السباعى الأول كعمل جرئ بكل المقاييس لمخرج وكاتب سيناريو شاب يكسر كل أطر السينما المصرية ومنطقها التقليدى فى رواية كل ماهو معقول وممكن فقط.. فاذا كانت هذه السينما تفتقد المنطق وهى تدعى انها تتحدث عن «الممكن» و«المعقول».. فلماذا لا يصبح من حق سينمائى جديد أن يقتحم مرة عالم ما هو خارج الممكن والمعقول فلعله يعثر على منطقه الخاص الذى يجعله معقولا وممكنا جدا ؟

وهذا هو ما حدث بالفعل مع «قيدت ضد مجهول» الذى« كان قدر الواقع فيه أكبر من أى خيال.. واكثر منطقا.. وهذا هو ما أثار الاهتمام إلى أقصى حد بهذا الفيلم

الذى كان مغامرة جريئة بلا جدال وقدرة على التحليق فى الخيال خاصة حين تأتى من إسم جديد يقدم تجربته الأولى.. ومع التغاضى عن هذه الثغرة أو تلك فى أسلوب أو حرفية تنفيذ هذه التجربة .

وفى الفيلم الثانى لأى مخرج تختلف المقاييس بالتأكيد لتصبح أكثر دقة وتحديدا لنكتشف الجرأة هذه المرة أيضاً فى مجرد اختيار العنوان: «فقراء لا يدخلون الجنة» الذى افترض افتراضا شخصياً انه كان يمكن أن يكون «الفقراء» ولكن تم حذف «آل» التعريف لعدم التعميم وربما لأسباب رقابية بحيث يصبح «فقراء» هذا الفيلم فقط هم الذين لا يدخلون الجنة ولكن يظل العنوان جريئاً ومختلفا على أى حال عن كل العناوين السطحية السهلة التى يلجأ اليها تجار «المعلبات السينمائية» للبيع من مجرد «الافيش».. وهو فضلا عن ذلك عنوان يوحى بالقسوة والمرارة فى فيلم مشحون بالفعل بالقسوة والمرارة.

وإذا كان يحسب لمدحت السباعى فى فيلمه الأول جرأته فى اختيار الفكرة المفترضة ورسم خطوط الواقع من حولها يحسب له فى فيلمه الثانى أنه اختار موضوعا من واقع مشاكل الناس الحقيقية معاناتهم الرهيبة لمجرد التشبث بالحياة كل يوم.. وهو واقع يومى مرير يزداد أختناقا كل صباح ويتعلق بكل الفقراء وليس فقط بفقراء هذا الفيلم.. وبغض النظر حتى ما اذا كانوا سيدخلون الجنة أم لن يدخلوها.. فلعلهم مشغولون حتى عن هذا السؤال باعتباره قضية مؤجلة إلى ما بعد الموت.. بينما كل ما فى هذا الفيلم متعلق بالحياة ..

ويبدأ الفيلم بمشهد قبل العناوين للطفل أحمد (محمود عبد العزيز) الذى يضبط أبوه أمه متلبسه بالخيانة فيقتلها أمام عينيه فى حلم مرعب بالنسبة لأى طفل يظل يطارده بعد ذلك طوال حياته.. وبعد أن يموت الاب أيضا يلتحق الطفل بأحد الملاجئ إلى أن نراه شابا فقيرا يعيش ظروفا بالغة القسوة والوحشية فى مجتمع لامكان فيه فى الواقع للفقراء.. فحتى حجرة السطح الحقيرة التى يسكنها هذا الشاب لا يملك ايجارها ويهدده صاحب البيت الجشع بطرده منها.. رغم أننا نرى هذا الشاب يقتل نفسه فى الاعمال الحقيرة ليكسب عيشه ويكمل دراسته للحقوق التى أوشكت على الانتهاء فى نفس الوقت .

وهنا يثور سؤال أولى عن تناقض تلك الاعمال التى يلجأ إليها هذا الشاب بين وقت وآخر.. فبينما نراه يعمل فى «كافتيريا» نكتشف أنه ينظف دورات المياه مع أن

مظهره ودراسته الجامعية تؤهله للعمل «جرسونا» على الاقل ودون ايه حاجة لهذه المبالغة فى الامتهان.. ثم نحن نراه فى نفس الوقت يعمل (ميكانيكيا) فى ورشة سيارات إلى حد إصلاح محركاتها وهى مهنة ليست سهلة إلى هذا الحد بحيث يمارسها كل من يبحث عن عمل.. ثم هى مهنة نعرف جميعا أنها أصبحت - اذا كان الفيلم يتحدث عن أيامنا الحالية - تدر ذهبا بحيث لا نفهم كيف يتركها بهذه السهولة شاب فى مثل هذه الظروف ولمجرد خلاف طارئ مع صاحب الورشة على الانصراف ربع ساعة مبكراً ..

ثم نحن نرى هذا الشاب الذى لم تبق سوى شهور على انهاء دراسته للحقوق.. نراه مرة ثالثة يذهب للتمرين فى مكتب أحد المحامين وهو عمل منطقى جدا بالنسبة لدراسته ومستقبله ويمكن أن يدر بعض المال.. ولكننا لا نعرف ما الذى فعله فى هذا المكتب الا عندما نسمعه يقول بالصدفة لصديقة أحمد بدير أنه تركه فجأة ودون أن يقدم مبررا مفهوما الا أن يكون هذا الشاب نفسه راغبا عن عمد فى هذا التشرد وفى هذا البؤس.. هذا لو تجاوزنا اصلا عن سر هذه المواهب الجماعية الغريبة التى تجعل شابا قادرا على اصلاح «موتورات» السيارات يقبل بتنظيف دورات المياة يترك التمرين على المحاماة بلا سبب واضح ..

هذه التناقضات ليست مجرد تساؤلات على هامش الشخصية.. بل أنها ضرورية جدا لفهم تركيب الشخصية الاساسى.. خاصة وأن السيناريو لم يحاول الاستفادة من «تقلب المهن» هذه فى تغذية أو توضيح تناقضات الشخصية واهتزازاتها على النحو المأساوى الذى سارت إليه الاحداث بعد ذلك .

وعلى مستوى آخر مواز يتعرف على سلوى (آثار الحكيم) الفتاة الجميلة الرقيقة التى تعمل فى شركة ما بمرتب ٤٥ جنيه تعول بها أسرة فقيرة بحيث يصبح نصيب الفرد ٣٥ قرشا فى اليوم للمسكن والمأكل والملبس وكل الاحتياجات الاخرى وهى حسبه فاجعة بالطبع.. خاصة لو عرفنا أن هذه الاسرة تعانى هى ايضاً من مشكلة تراكم ايجار الشقة إلى رقم أصبحت عاجزة عن سداده ..

وهنا نتعرف على الشخصية الثالثة: المعلم ياقوت (محمد رضا) صاحب البيت وصاحب المخبز وصاحب الحى كله الذى يمثل النمط التقليدى للمعلم الجشع مالك كل شيء والطاغية الفاسد اخلاقيا ايضا.. فبينما يأمر بطرد الشاب من حجرته ما لم يدفع الايجار المتأخر.. يساوم الفتاة الصغيرة على شرفها لأنه يشتهيها.. وعندما

ترفض بعنف يرفع قضية لطرد أسرتها من الشقة لنفس السبب ..

ونكتشف أن أحمد وسلوى تربطهما علاقة حب وحلم بالزواج والبيت والغد الذى لابد أن يكون جميلا ما دام الامس كان شبحا إلى هذا الحد.. ويتعرض الشابان معا للقهر والاذلال الهائل ثمنا للفقر.. ومن عدو مشترك واحد هو صاحب البيت الذى يهددهما معا بالطرد .

وهنا يضع الفيلم ايدينا وبوضوح على إحدى المشاكل الاجتماعية الخطيرة فى مصر اليوم وهى مشكلة الاسكان.. ويضع بطليه الشابين باستمرار فى مواجهة أو أسفل العمارات التى تعلو كل يوم ولكنها ليست للفقراء.. وإن كان الفيلم قد اختار زاوية غريبة نوعا ما من زوايا مشكلة الاسكان كما نحسها جميعا ونعانى منها.. فكما اختار لنفسه بطلا ذا ظروف خاصة.. إذ حدث بالصدفة أن ضبط ابوه أمه وهى تخونه فقتلها ودخل الطفل الملجأ.. وهى مسألة لا تحدث بالتأكيد كل يوم ولكل اطفال مصر.. بدلا من أن يختار شابا عاديا يواجه ظروفا صعبة دون أية خيانات أو ملاجئ فهو يختار للحديث عن مشكلة الاسكان نموذجا غريبا جدا.. وبدلا من أن يهاجم الملاك الجشعين الذين يتاجرون بمصائر الناس ويتركونهم فى الشارع.. يهاجم مالكا لبيت قديم كسيح لمجرد أنه يطالب بالايجار المتأخر ..

واعترف بأننى لم استطيع أن امنع نفسى طول الوقت عن التساؤل عن الخطأ الحقيقى فى موقف المعلم ياقوت صاحب البيت.. فبغض النظر عن مسأل فساده الاخلاقى وأشتهائه لفتاة فى عمر ابنته.. فمن الذى يتوقع منه أن يكون ملاكا بحيث يصبر على الايجار المتأخر لدى الشاب أو لدى الاسرة.. وايا كانت دوافعه الحقيقية وراء موافقته على تاخير ايجار الاسرة كل هذه الشهور إلى أن تضخم إلى هذا الحد فلماذا وافقت الاسرة نفسها خاصة اذا كان الرجل طامعا إلى هذا الحد فى ابنتهم الجميلة.. وكيف لم تبدر منه بادرة واحدة لهذا الطمع طوال هذه الشهور قبل أن يبدأ الفيلم ؟.

ليست هذه هى المواجهة الحقيقية اذن لمشكلة الاسكان.. أو ليس هذا هو النموذج..

ما يحدث بعد ذلك هو «مضاعفات» أجاد مدحت السباعى رسمها جيدا حرفيا ككاتب للسيناريو.. ولكن تفتقد المنطق.. فصحيح أن مشهد اقناع محمد رضا لآثار الحكيم بدخول شقته ليوقع لها على الايصالات المتأخرة تمهيدا لشطب قضية الطرد

كعربون الصلح بينهما.. تم تنفيذه بشكل مقنع كتابة وتمثيلا.. ولكن ليس منطقيا أن توافق فتاة عصرية ذكية على دخول شقة رجل بهذه السذاجة وايا كان السبب.. وهو الذى هاجمها من قبل بهدف واضح جدا هو اغتصابها حتى أنها صفعته صفعة مدوية.. فكيف تقتنع فى مشهد واحد من دقيقتين بأنه تحول فجأة إلى ملاك بحيث تدخل معه شقته بمفردها وهى لابد تعلم أنه يعيش بمفرده تماما.. وهى مسألة أخرى غريبة فى ذاتها.. فكيف يعيش رجل كهذا بمفرده تماما بلا زوجة ولا أولاد ولا أقارب ولا خدم ؟..

وبغض النظر عن مسألة سكن رجل بمفرده.. فمن الذى يمكن أن يقتنع بانه ما زال ممكنا هذه الايام اغتصاب فتاة عنوة اذا لم تكن تريد ذلك حقا.. خاصة فى بيت شعبى فى حى شعبى يعج بالناس يتردد فيه أى صوت الف مرة عبر الجدران ؟.

يلقى هذا الموقف نفسه كثيرا من الغموض حول حقيقة تركيب شخصية الفتاة سلوى نفسها.. ما الذى تريده بالضبط وما الذى لا تريده.. هل هى شريفة حقا أم تحمل مقدما بذور استعدادها للإنحراف؟.. وإذا كانت شريفة حقا وتم اغتصابها عنوة فكيف قبلت المبلغ الكبير الذى القاه المعلم على جسدها بعد «العملية»؟ أو ماذا كان موقفها من هذا المبلغ على الأقل ؟

قد يقال أنها أضطرت لقبوله تحت ظروف الفقر والحاجة والتهديد بالطرد من المسكن.. ولكن كلها مبررات واهية فى أى اختيار حقيقى للشرف.. لا سيما أن سلوك الفتاة مع عرفان بك (حسين الشربينى) صاحب العمل الذى التحقت به بعد ذلك يؤكد استعدادها للإنحراف.. وهو ما لم يعالجه الفيلم بوضوح أو بعمق ومن هنا لم ينجح تماما فى اقناعنا بتعاطفه معها كضحية الفقر والظروف الصعبة.. فلا كل الفتيات يلجأن لنفس التنازلات حتى أمام ضغوط أبشع من هذه.. ولا الفيلم أقنعنا بمقاومتهن الحقيقية لهذه الضغوط بحيث يصبح سقوطهن بعد ذلك مبرراً ..

وما يضاعف من فداحة سقوط سلوى غير المقنع فى فراش المعلم ياقوت السفاح الطاغية.. هو أنه لم يكن سقوطا قدريا أو حتميا كما يبدو.. وانما لم يستطع الفيلم أن ينجو فيه من «مصيدة الصدفة» التى تحكم السينما المصرية التقليدية.. فلقد استطاع جبيبها أحمد أن يعثر على المبلغ المطلوب لدفع الايجار المتأخر.. ولكنه لم يستطع أن يجد (تاكسى).. فوصل متأخرا.. وصعدت هى إلى حجرته لتبحث عنه فلم تجده.. وبينما هى تهبط السلم قابلها المعلم واستدرجها وحدث ما حدث.. فماذا لو

أن أحمد كان قد لحق بها؟ وكيف كان يمكن أن تمضى دراما الفيلم بعد ذلك ؟

ولست شخصيا من انصار حل مشاكل المجتمع المصرى فى السينما بالجريمة دائماً وكأنه ليس هناك حل آخر.. فكل شخصياتنا تخرج من ازماتها بان يقتل هذا الشخص ذلك الشخص.. والمسدسات والسكاكين متوفرة فى السينما المصرية بشكل مرعب.. وصحيح ان هذا يحدث احيانا فى واقعنا والا ما وجدت صفحات الحوادث مادتها.. ولكن ليست هذه هى الدراسة الحقيقية للواقع المصرى ومحاولة تحليله والبحث – ولا أقول العثور – عن حلول لمشاكله والا بقينا إلى الأبد فى اطار منظور يوسف وهبى للواقع كفاجعة دموية مستمرة ..

ولو أننا سلمنا بأن «شرير» هذا الفيلم هو المعلم ياقوت رمز الاستغلال والجشع واستغلال معاناة الناس – مع أن الرجل ليس كذلك فى الواقع حتى وهو يشتهى فتاة فى عمر ابنته وهى مسألة متعلقة بالأخلاق وليس بالاستغلال – فانه بالتأكيد لم يكن العدو الحقيقى الذى ينتقم أحمد فى شخصه من كل عذاباته فى الحياة.. حتى لو كان قد عرف بإغتصابه لحبيبته.. فلابد أن يضع فى اعتباره نصيب فتاته نفسها فى هذا السقوط وهو الذى رآها بعينيه تتسلل من شقة المعلم.. وهو ما حدث بالفعل عندما قاطعها بعد ذلك ولم يكاشفها حتى بمعرفته السر الا قرب نهاية الفيلم والسبب غير مفهوم.. فلماذا يصب غضبة اذن على ياقوت وحده إلى حد قتله.. وصحيح أن السيناريو ربط بذكاء بين ياقوت وكابوس خيانة الأم وقتلها الذى يعذبه من طفولته.. ولكننى لا أعتقد أن هذا كان مبرراً كافيا لاقدام شاب بهذا التكوين الرومانتيكى على القتل بهذه السهولة.. وكنت أتصور أن يوجه غضبه إلى فتاته أكثر .

ورغم ذلك فإذا كان النصف الأول من الفيلم متماسكا إلى حد ما.. يقع النصف الثانى وفيما بعد جريمة القتل فى عدم التماسك والثرثرة والرغبة فى قول كل الاشياء فى فيلم واحد ..

فنحن أمام التحقيقات البوليسية التقليدية مع أن أكتشاف غياب الشاب بعد الجريمة فضلا عن أكتشاف بصماته كان كفيلا بحل اللغز فى دقيقة واحدة.. ولكننا ندخل فى لعبة «القط والفأر» بين المحقق الذكى يوسف شعبان والمجرم الذكى محمود عبد العزيز.. وهى لعبة غريبة جدا تسمح للطرفين باللقاء «والدردشة» كل يوم سواء فى مكتب المحقق أو حتى بيته.. وهو محقق غريب جدا مشغول جدا طول الوقت باصلاح جهاز تسجيل.. يتلذذ بشكل غامض بتعذيب قاتل واستنزافه ومطاردته

بالاشباح والمخبرين لكى يدفعه للتهاوى والاعتراف ..

ثم نحن أمام ظلال من «الجريمة والعقاب» حيث المجرم المثقف النبيل الذى يحوم حول الجريمة ويدخل مباراة مع المحقق ثم يشفق على متهم برئ فيتقدم هو للاعتراف.. بل أننا حتى أمام «هملت» الذى يظهر له شبح أبيه.. ولكن مع بعض ايحاءات معاصرة للشركات التى تستاجر الفتيات الجميلات بمبالغ مغرية.. «البيه المدير» الذى يغرى سكرتيرته لهدف واضح من أول لحظة.. ولكن الفتاة تخطب دائماً عن الشرف ثم توافق دائماً أيضاً فى النهاية وإلى حد الذهاب إلى شقة المدير «ليغتصبها» هو الآخر.. وهو اغتصاب «ظريف جدا» لا ندرى فيه من يغتصب من.. ولا نضع أيدينا على الدوافع الاجتماعية الحقيقية وليست «هوامشها».. كما لا نستطيع أن نتبين الحدود بين الجلادين والضحايا.. وهل الجلادون هنا هم جلادون حقا مثل المعلم ياقوت أم مجرد «أذيال جلادين».. وهل الضحايا هم ضحايا ظروف قاهرة أم ضحايا بارادتهم ؟

أن حديثى يتركز هنا حول السيناريو باعتبار خبرة مدحت السباعى السابقة فى السيناريو.. ولكن وكما فى فيلمه الأول تبقى آثار واضحة من أسلوب الكتابة (الفيديو) من حيث كم الحوار الهائل والمشاهد المجانية التى يمكن حذفها وفقدان التركيز على قضية واضحة وهدف واحد بعيدا عن التشعب والقفز من نقطة إلى أخرى ..

ولكننا فى النهاية أمام موضوع جيد تبدأ جودته من لحظة أختياره واختيار نوع الشخصيات التى يقرر أى فنان التعامل معها وعرض معاناتها.. أيا كان أسلوب هذا العرض والتناول.. وأيا كان الرأى فى هذه النقطة أو تلك.. فنحن أمام موقف أجتماعى صحيح.. ولكن ينقصه فقط النضج على نار التجربة والخبرة فيلما بعد فيلم.. وهى مسألة ستتحقق قطعا !

« نشرة نادى السينما» – السنة ١٥ – النصف الثانى – العدد٢٢ – ٦/ ١٢ / ١٩٨٢

«العار ..» غريبة: السينما الجيدة تكسب أيضاً !

غريب جدا أن يحذرك صانعو فيلم ما من أن تذهب لتشاهده فى دار السينما.. بدلا من أن يشجعوك على أن تذهب.. ولكن هذا هو ما حدث بالضبط.. فعندما سألنى أحد العاملين فى فيلم «العار» لماذا لم أكتب عنه حتى الآن.. قلت له: لأننى ببساطة لم اشاهده بعد ولان مغامرة الذهاب إلى دار سينما لمشاهدة فيلم مصرى مع الجمهور - خاصة اذا كان الاقبال عليه شديدا كما اسمع عن هذا الفيلم - اصبحت تجربة أليمة جدا ورهيبة جدا تدعو إلى التردد واحيانا إلى الخوف وإلى أن تصبح لدينا ظروف مشاهدة إنسانية ومتحضرة لا للنقاد فقط ولكن للمشاهد العادى الذى من حقه أن يذهب إلى السينما ليرى أولا ويسمع ثانيا ثم يفهم ثالثا.. لا الذى يذهب ليطلق طاقاته الوحشية المحبوسة على مدى ساعتين فى الظلام ..

وقال الصديق المشترك فى فيلم «العار»: عندك حق.. ولكننى انصحك بعدم مشاهدة هذا الفيلم فى السينما لسبب آخر ايضاً.. وهو أنك لن تسمع شيئاً على الاطلاق والحوار مهم جدا.. فماكينة العرض سيئة.. والجمهور يحدث ضجة اسوأ.. ولذلك ادعوك لمشاهدته على «فيديو» عندى على الأقل لتسمع الصوت ..

وقبل أن أفتح فمى بالاعتراض قال: عارف حتقول ايه.. تعال ولن أقدم لك غير كوب شاى تشربه أو لا تشربه أنت حر.. وأعدك بأن أضعك فى غرفة وحدك وأغلقها عليك ولا أناقشك فى الفيلم بكلمة واحدة.. وأكتب عنه بعد ذلك كما تريد أو لا تكتب عنه على الاطلاق.. ولكن من حقنا الا ترى الفيلم فى دار السينما والا سيضيع مجهودنا كله.. فمن حقنا أن تسمع شريط الصوت على الاقل !

وفعلا ذهبت ورأيت هذا الفيلم على شريط «فيديو».. وفعلا رأيت وسمعت وفهمت.. ولكننى خرجت من كل هذه المقدمة بعدة اكتشافات غريبة جدا ..

أولا.. أنه أصبح على الناقد الآن أن يصبح عنده «فيديو» بالفى جنيه اذا اراد أن



العار - إخراج على عبد الخالق - ١٩٨٢

يحترم نفسه بل اذا اراد حتى أن يمارس عمله ..

وثانيا.. أن مستوى الماكينات فى السينما المصرية أصبح على هذا الحال من الرداءة سواء من عمليات التسجيل والاستوديوهات والمعامل وإلى عملية العرض.. وان احدا لا يتحرك ..

وثالثا.. أن أصحاب الافلام انفسهم يعرفون هذه المسألة جيدا ولكنهم يتركون أفلامهم تعرض بهذا الشكل لانه ليس أمامهم حل آخر.. وكل ما يستطيعونه هو أن «يلحقوا» النقاد وليس مهما ابدا أن «يلحقوا» الجمهور ..

والمذهل أن كل الاطراف راضية.. صاحب الفيلم وصاحب دار العرض والجمهور نفسه.. والعملية «ماشية».. فالافلام تصنع كل يوم بهذا الشكل وتعرض بهذا الشكل ولا أحد يشكو.. ولا شيء يتوقف .

وصحيح أننى شربت الشاى.. ولكن لا علاقة لهذا بكون «العار» فيلما جيدا حقا.. بل وجيدا جدا حتى يمكن أن أقول «مفاجأة»..

وللمفاجأة أكثر من مصدر فى الواقع.. منها مثلا أن مخرجه على عبد الخالق الذى تحمسنا كثيرا لفيلمة الاول **«أغنية على الممر»** منذ سنوات تبدو سحيقة جدا

لهول التحولات والتغيرات التى حدثت منذ ذلك الحين.. لم يصنع بعد ذلك فيلما لافتا للنظر بل بدأ مستسلما ولاسباب عديدة متعلقة بالسينما المصرية كلها.. لنوع من الافلام لا لون لها ولا طعم ولا رائحة.. ولم يكن يبدو أنه مستعدا لمقاومة ذلك ..

والمصدر الثانى للمفاجأة أن كاتب السيناريو محمود أبو زيد قدم بعض المحاولات التى لم تكن تدل على شىء إطلاقا ثم توقف لبعض الوقت.. فما الذى يمكن أن يعود به يعنى اذا ما قرر أن يعود ؟

ولكنى أعترف بأننى دهشت أولا للضجة التى أثارها الفيلم ليس على المستوى التجارى.. فهذه مسألة قد تكون ضد الفيلم وليست معه فى ظروف السينما الحالية.. وانما على المستوى النقدى.. وحتى على مستوى المتفرج العادى ولكن المثقف.وإلى حد أن بعضهم قال لى انه مستعد لمشاهدة الفيلم مرة ثانية .. ويمكن أن يكون هذا مدخلا مناسبا للكلام عن فيلم **«العار»** ..

فأهم ما نجح فيه أنه حقق المعادلة الصعبة.. أو التى كان البعض يزعم انها صعبة.. وهى كيف نصنع فيلما جيدا ومحترما وجماهيريا فى نفس الوقت.. بحيث يرضى الجمهور العادى – حتى فى ظروف تدهوره الحالية – دون أن يجد فيه حتى أكثر النقاد تشدداما يمكن أن يرفضه .. وانما على العكس يجد فيه الكثير مما يتحمس له ..

ولقد كنت أتذكر طوال الوقت شيئاً مدهشا.. فنحن هنا فى قلب عالم المخدرات أيضاً.. والدخان الازرق يملأسماء الفيلم و«الجوزة» تتصدر «الافيش» نفسه.. فلماذا لم نحس بالاشمئزاز الذى تثيره فينا الافلام الاخرى ؟

الجواب بسيط جدا وأى طفل حسن النية يعرفه.. وهو أن أحدا ليس ضد المخدرات وليس ضد الجنس نفسه ما دامت هذه الاشياء جزءا من حقائق حياتنا.. ولكن ما يجعل فيلما فيه جنس ومخدرات محترما وفيلما آخر رخيصا هو كيفية استخدامه وتوظيفة لهذه الحقائق وما الذى يقوله من خلالها اذا كان يريد أن يقول شيئاً من اصله.. وبحيث لا يزعم فيلم ما انه يهاجم تاجر مخدرات فيصبح منتجه نفسه اسوأ واشد ضررا من تاجر المخدرات !

وهذه كلها بديهيات طبعا.. ولكن يبدو أنه كان لا بد أن يجئ فيلم مثل «العار» ليصبح دليلا حيا وقويا على هذه البديهيات ..

والجديد والجرئ فى هذا الفيلم أنه يقتحم أيضاً منطقة محرمة مزروعة بالالغام

حول مفهوم الاخلاق والدين والتقوى الزائفة عند بعض الذين فسروا هذه القيم العليا تفسيرهم الخاص الذى يتفق مع مصالحهم الدنيا المتناقضة تماما مع الدين والاخلاق والتقوى كما شرعها الله.. ونحن جميعا نعرف فى حياتنا بالتأكيد نماذج عديدة من الذين رفعوا شعار «هذه نقرة.. وهذه نقرة» المشهور.. ليبرروا لانفسهم ارتكاب أبشع الجرائم ما داموا يضعون على وجوههم قناعهم الدينى.. وأعتقد أن محمود أبو زيد كان ذكيا جدا حينما اختار قضية المخدرات بالذات موضوعا لهذا التناقض.. فهى أكثر القضايا ارتباطا بهذا المفهوم الخادع.. فكثير من تجارها ومروجيها ومدمنيها يوهمون أنفسهم وغيرهم بأنها ليست حراما طالما لم ينزل نص واضح بتحريمها كما حرمت الخمر مثلا.. ومتجاهلين بالطبع كل الجوانب الاجرامية الاخرى للمشكلة ..

ومن هنا يصبح الحاج عبد التواب (عبد البديع العربى) ليس نموذجا لهذه الفئة فقط وانما من أقوى نماذج السينما المصرية كلها وأكثرها جرأة وعمقا.. لانه لا يظل دلالة على عالم المخدرات فقط وانما على نماذج اجرامية أخرى فى مجالات البيع والشراء والمقاولات والعمارات وكل الاشياء الاخرى والتى لا ترى أى تناقض بين الدين والمفهوم الخاطئ للحلال والحرام عموما وبين الكسب غير المشروع ..

ويركز السيناريو كل رؤيته الكلية ومحتواه بقوة فى شخصية الحاج عبد التواب رغم أنها تمر سريعا فى بضع دقائق فى بداية الفيلم.. فهو رجل يمثل فلسفة كاملة: تجارته العلنية العطارة.. يبيع بالخسارة أحيانا لوجه الله ..

يرفض ٣٠ ألف جنيه فوائد أمواله فى البنك لانها فوائد ربا.. «واحل الله البيع وحرم الربا».. ويرفض حتى أخذها وتوزيعها زكاة للفقراء لأن الزكاة لا تجوز من المال الحرام.. يبيع كل ممتلكاته فجأة بنصف مليون ويقترض من البنك ربع مليون آخر بضمان تجارته لكى يدفع صفقة مخدرات بمليون جنيه أرباحها ٤٠٠٪ أى أن المليون سيعود خمسة ملايين.. ويكمل له «الرجل الكبير» الذى يدير عمليات المخدرات الربع مليون الباقى إلى أن تصل «البضاعة» بعد أسبوعين.. ولكنه يموت فجأة هو ورجاله فى حادث سيارة وهو عائد من الاسكندرية.. فيصبح على أبنه الاكبر كمال (نور الشريف) أن يكمل الصفقة والا ضاع «شقا العمر كله».. وهنا تبدأ أول خطوط الصراع الرهيب على امتداد الفيلم بعد ذلك ..

هذا الابن الاكبر الذى أخرجه الأب من دراسته الثانوية ليعاونه فى تجارته العلنية

والسرية هو الامتداد الطبيعي للأب.. وهو الوحيد الذى يعلم سر أبيه.. وان النعيم الكبير الذى تعيش فيه أسرة رجل «البر والتقوى» هى من تجارة المخدرات وليست من العطارة فقط.. والرجل ربى أولاده جيدا.. أبنه شكرى (حسين فهمى) ترقى منذ أيام فقط إلى رئيس نيابة وظيفته أن يحقق مع المجرمين ومنهم تجار المخدرات.. وأبنه الآخر عادل (محمود عبد العزيز) طبيب أعصاب وظيفته أن يعالج المهزوزين نفسياً. ومن هنا ذكاء اختيار الوظائف تأكيدا للتناقضات الوهمية فى «السطح الاجتماعى».. والأبنة الصغرى (إلهام شاهين) طالبة فى بكالوريوس زراعة ومخطوبة لضابط بوليس شاب.. والأم أمينة رزق سيدة مصرية فاضلة حجت ست مرات وكان المرحوم قد وعدها «بالحجة السابعة» بعد اتمام الصفقة !..

الجميع حتى وفاة المرحوم كانوا يتصورون أنه ملاك التقوى والفضيلة لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه.. وعندما يبدأ الخلاف على التركة يضطر الاخ الاكبر تحت ضغوط نفسية هائلة وفى موقف درامى من أفضل ما قدمته السينما المصرية.. لان يصارح العائلة «الشريفة» بالحقيقة الفاجعة.. أن المرحوم ببساطة كان تاجر مخدرات ..

ويجيد السيناريو ببراعة رسم ردود الافعال على كل شخصية على حدة وحسب تكوينها وأطماعها الحقيقية.. الانهيارات والتمزقات والضياع الكامل.. الأخ طبيب الاعصاب يبدو مهزوزا رومانتيكيا هزته الصدمة تماما لا يعرف ماذا يريد لان مشكلته انه لا يريد شيئا على الاطلاق الا النجاة بأى ثمن من هذا العار،، الأخت أكثرهم استقامة مع نفسها تفسخ زواجها من ضابط البوليس لأنها ترى أن من النفاق استمرار هذا الزواج وهو لا يعرف حقيقة أبيها.. الأخ الاكبر الذى تحيطه المشاكل من كل جانب لا يرى الا ضرورة استمرار الصفقة واستلام البضاعة والا خسرت هذه الأسرة كل شىء.. ولكن مشكلته انه لا يجد رجالا قادرين على معاونته فى انتشال المخدرات من البحر بعد موت أعوان أبيه.. الأخ رئيس النيابة هو أعمق شخصيات الفيلم على الاطلاق واغناها دراميا.. فهو أكثر الجميع رفضا واشمئزازا من تجارة أبيه واكثرهم تشنجا ودفاعا عن الفضيلة والحلال والحرام.. ولكنه أكثرهم طمعا فى نفس الوقت فى الثروة القادمة لأنه حريص على تكوينه العائلى ومظهره الاجتماعى ويرفض التنازل عن أى مكسب والعودة إلى الفقر ويريد أن يجمع كل شىء معا: الفضيلة والثروة أيا كان مصدرها.. وهو يبحث لنفسه عن مبررات منافقة

ومخادعة لكى يوهم نفسه بأن سلوكه سليم اخلاقيا .. ويكتفى بالاستقالة من عمله فى النيابة متصورا أن هذه هى التضحية الوحيدة المطلوبة منه من أجل تحقيق الاستقامة الاخلاقية والتوائم مع النفس! وقد ادى حسين فهمى هذه الشخصية الصعبة بامتياز حقيقى يجعله افضل ادواره على الاطلاق ..

وهكذا نجد انفسنا أمام سيناريو محكم الصنع إلى أقصى حد.. يتحدث عن الواقع تماما.. فيلتقط مشكلته الاسياسية من هذا الواقع الذى يمكن أن نراه حولنا فى أى مكان حتى لو كانت شريحة هذا الواقع هى المخدرات.. وطالما أن المخدرات هى حقيقة موجودة وقوية فى التركيب الاجتماعى ..

ثم هو سيناريو يتعامل مع المنطق وليس مع الوهم.. فهناك منطق فى اختيار الشخصيات والاحداث والافعال وردود الافعال.. وتكوين كل شخصية ودوافعها وأطماعها وصراعاتها المتنوعة والمتناقضة مع غيرها .. وبحيث تظل الشخصيات بشرا حقيقيين وليست كليشيهات مكررة وسطحية خالية من أى معنى أو تكوين انسانى الا تكوين نجم السينما فلان أو علان .

يبدأ بعد ذلك صراع أساسى آخر هو بحث الاخ الاكبر عن معاونين له فى عملية انتشال المخدرات من البحر.. وهنا لم أستطيع أن أقتنع تماما بأن تاجر مخدرات مجرب مثل كمال (نور الشريف) ورث كل خبرة أبيه يمكن أن يعجز إلى هذا الحد فعلا عن مجرد العثور على رجلين يمكن أن يشتركا معه فى هذه العملية التى تتطلب مجرد الغوص تحت الماء رغم كل الصعوبات التى حاول أن يؤكدها الفيلم.. بحيث لا يصبح أمامه بديل الا أن يستخدم شقيقيه اذا كانا يريدان نصيبهما فى الثروة.. ولو أن هذه الثغرة نفسها اعطت الفيلم مادة صراع درامية هائلة فى حيرة الشقيقين وترددهم بين قبول المغامرة أو رفض الثروة الحرام.. وهنا تثور عدة تساؤلات أخرى...

فاذا كانت العملية خطيرة إلى هذا الحد بحيث لا يصلح لها الا «العيال المخلصة» – بتشديد اللام – فكيف يصلح لها شابان (بهوات) أحدهما رئيس نيابة والثانى طبيب أعصاب بحيث يتحولان فجأة إلى مغامرين يلبسان «بدل الغوص» لانتشال مخدرات ؟

واذا كان الاخ الطبيب مهزوزا مترددا كما رأيناه ورافضا للثروة فى نفس الوقت وراغبا فى ترك العملية كلها كما سمعناه أكثر من مرة فكيف واصل التورط فى

العملية الخطيرة حتى النهاية رغم عدم وجود دافع قوى حتى لو كان التوفيق بين شقيقيه.. وهل الرغبة فى هذا التوفيق تمنعه من الانسحاب من البداية وإلى حد المشاركة فى مغامرة اجرامية متناقضة مع تكوينه كله خصوصا وهو الوحيد الذى بلا أيه أطماع ؟

كيف يمكن لزوج بالتركيب «البلدى» هو نور الشريف فى الفيلم أن يصحب زوجته (نورا) أصلا إلى الاسكندرية لمشاركته فى مغامرة خطيرة كهذه حتى لو كانت تعلم بتجارته فى المخدرات؟.. بل كيف يمكن أن يتطور الامر بعد ذلك إلى موافقته على أن تحل محل أخيه حسين فهمى الذى جبن فجأة عن النزول إلى البحر.. وكيف نكتشف فجأة أيضاً أن فتاة بسيطة كهذه يمكن أن تغوص فى البحر لانتشال مخدرات.. وكيف يمكن أن يسمح التركيب الاخلاقى لزوج «بلدى» بأن يخاطر بزوجته إلى هذا الحد رغم حبه الكبير لها ؟

كل هذا تمهيدا لأن تغرق الزوجة بعد ذلك لإحداث موقف مليودرامى لم يكن الفيلم فى حاجة اليه حتى بهدف الأعجاب الجماهيرى.. فالفيلم ملئ باسباب الإعجاب الجماهيرى.. والواقع أن شخصية الزوجة كلها هى أضعف شخصيات الفيلم ولم تكن لها وظيفة درامية ضرورية سوى مجرد رغبة الفيلم فى وجود شخصية نسائية.. ورغم أنه ايضاً لم يكن فى حاجة إلى شخصية نسائية لأنه كان فيلما قويا بما يكفى.. ولكن يبدو أن كتابنا ومخرجينا ما زالوا أقل ثقة بافلامهم وبجمهورهم من أن يستغنوا عن الشخصيات النسائية حتى فى فيلم «رجال» بالكامل !

وينتهى الفيلم بالنهاية الاخلاقية التى لابد أن نتوقعها.. تضيع المخدرات تحت الماء وينتهى هذا الصراع كله إلى لا شىء.. لنفاجأ بآية قرآنية تؤكد على ضياع جهود المفسدين بما لم يكن فى حاجة إلى التأكيد وبما يذكرنا بصوت حسين رياض حين كان «يبرز» المغزى الاخلاقى فى أفلام الخمسينات! وهو دليل آخر على فقدان الثقة ..!

ولكن **«العار»** مفاجأة حقيقية تعيد الثقة رغم ذلك فى قدرة السينمائيين المصريين على صنع افلام جيدة وسط كل مظاهر الانهيار والابتذال.. فيلم يحترم نفسه وجمهوره ويثير التفكير فى أشياء حقيقية من عالمنا.. وهو ليس فقط افضل أعمال محمود أبو زيد الذى قدم كل العناصر الجماهيرية فى فيلم جيد بلا ذرة افتعال واحدة.. وإنما أفضل افلام مخرجه على عبد الخالق منذ «أغنية على الممر» بحيث

نرجو أن يصبح ميلادا جديدا لهذا المخرج الجاد والموهوب حقيقة بحيث لا يتنازل ولا يتساهل بعده وان كنت آخذ عليه هزال مشهد انتشال المخدرات من البحر الذى يبدو أنه صور فى «بيسين» وبممثلين لا يعرفون العوم.. وإذا كنا نرحب بمونتاج حسين عفيفى الذى حافظ على تدفق ووحدة وتوتر كل لحظات الفيلم. وبموسيقى حسن أبو السعود الذى اسمعه لاول مرة.. فلست استطيع الحكم على تصوير سعيد شيمى من نسخة (فيديو).. أما مباراة التمثيل الهائلة بين ثلاثة نجوم فإذا كان مستوى نور الشريف لا يفاجئنى فان المفاجأة الحقيقية هى مستوى حسين فهمى ومحمود عبد العزيز. فهذان ممثلان فى القمة.. وليسا مجرد شابين وسيمين.. وبالمقاييس الدقيقة من الصعب تفضيل أحدهما عن الآخر.. وواضح أن كلا منهما فى هذا الفيلم هو فى نقطة تحول.. عليه أن يختار بعدها: إلى الامام. أو إلى الخلف !

مجلة «الكواكب» - ٧ / ١٢ / ١٩٨٢

أفلام من مهرجان القاهرة:

«السراب» والسينما التونسية

لم يكن غريبا فى أطار مهرجان القاهرة السينمائى السادس الذى انتهى هذا الشهر.. أن يكشف للمشاهد المصرى الواعى عن مدرس متقدمة فى السينما الفرنسية أو الايطالية أو حتى السينما اليوغسلافية.. فهذا المتفرج الواعى لابد يعرف بعض الشىء عن السينما فى هذه البلاد حتى لو لم يكن قد شاهد بعض نماذجها.. بل أنه لابد شاهد بعض هذه النماذج عندما «تفلت» بين وقت وآخر من حصار السينما التجارية والمكررة المفروضة عليه ...

ولكن الغريب حقا أن يكتشف المشاهد المصرى من خلال مهرجان كهذا.. السينما العربية.. وهى التى كان مفروضا أن تكون أقرب سينما الينا.. بحكم وحدة التاريخ والثقافة والمزاج وحتى وحدة المشاكل.. ولكن أسباب غريبة أقرب فى الواقع الى الألغاز.. فرضت نوعا من القطيعة شبه الكاملة بين السينما العربية وجمهورها الأول وهو بالطبع الجمهور العربى ..

فباستثناء السينما المصرية التى كانت الاعرق والأكثر خبرة وجماهيرية فى مختلف البلدان العربية وتاريخيا.. لم يكن المشاهد المصرى نفسه يعرف شيئاً - ربما حتى اليوم - عن سينما المغرب أو المشرق العربى.. بل لم يكن أى بلد عربى فى الواقع يعرف شيئا عن سينما أى بلد عربى آخر.. لضعف امكانيات سينما هذه البلاد الفني والتسويقية من ناحية باعتبارها سينما وليدة من ناحية.. ولسيطرة الفكرة التجارية على محترفى توزيع الأفلام وتبادلها فى السوق العربى من ناحية أخرى ..

وهكذا يصبح لابد أن يقام مهرجان دولى فى القاهرة لكى يكتشف المشاهد المصرى من خلاله أن هناك سينما عربية... ومن خلال النماذج القليلة التى شاركت على استحياء فى مهرجان هذا العام من خلال ثلاثة أفلام تونسية وفيلم لبنانى وفيلم سودانى.. كان أفضلها على الاطلاق الفيلمان التونسيان **«انشودة مملوك»** و**«عبور»**.. اللذان يمثلان ميلادا جديدا للسينما التونسية بعد عدة تجارب محدودة بدأت هناك منذ نحو عشر سنوات فحسب.. ولكن أنضجها تكنيكيا وصلاحية للمشاركة فى المهرجانات هما هذان الفيلمان ..

ولعلها ليست صدفه أن الفيلمين هما انتاج مشترك بين مؤسسة السينما التونسية الحكومية المعروفة باسم «ساتبيك» ودول أخرى «فإنشودة مملوك» هو انتاج مشترك مع تشيكوسلوفاكيا التى درس السينما فيها مخرجه الشاب عبد الحفيظ بوعصيدة والذى يقول أنه حاول فى البداية ان يلجأ إلى الانتاج المشترك مع بلد عربى ولكن التكاسل وبيروقراطية الاتصال واتخاذ القرار جعلته لا يتلقى ردا على عرضه الا بعد أن انتهى من التصوير بالفعل!.. ويعد أن أستخدم علاقاته فى الدولة التى درس فيها فوافقت على الاشتراك فى التمويل والبحث عن مصادر خارجية للتمويل هو السبب الرئيسى - فى رأى بو عصيدة - هو الدافع الأول للجوء إلى الانتاج المشترك.. حيث تفتقر السينما فى بلد كتونس - وفى بلاد الشمال الافريقى كلها - إلى الإمكانيات البشرية والتكنيكية.. فالانتاج المشترك هو الذى يقف وراء تجربة مماثلة للسينما الجزائرية حينما لفتت أنظار العالم وبقوة منذ أكثر من عشر سنوات أيضاً وإلى حد الفوز بجوائز المهرجانات العالمية ..

وقصة عبد الحفيظ بو عصيدة مع فيلمه **«أنشودة مملوك»** أو **«السراب»**.. هى نفس قصة محمود بن محمود المخرج التونسى الشاب الآخر مع فيلمه الأول **«عبور»** الذى أخرجه من خلال أنتاج مشترك مع بلجيكا حيث درس السينما هناك أيضاً ..

وبو عصيدة - ٣٥ سنة - هو واحد من جيل المخرجين الذين تعلموا السينما فى «نوادى السينما» التى تضم أكبر تجمع لسينما الهواة فى تونس.. وهى حركة قوية ونشطة جدا هناك استطاعت أن تملأ بعض الفراغ فى غياب معهد السينما فى تونس.. حتى أنه يقام لهذه الحركة مهرجان لسينما الهواة من كل العالم فى مدينة «قليبية» سبق أن أشتركت فيه مصر ببعض أفلام «جمعية الفيلم».. وفى هذا المهرجان فاز بو عصيدة بالجائزة عن أول أفلامه كهاو «تجربة» عام ١٩٦٧ وحصل

على منحة دراسات عليا فى السينما والتليفزيون من أكاديميه الفنون ببراغ عاصمة تشيكوسلوفاكيا.. ثم عمل مساعدا للاخراج فى بعض الأفلام منها «السقامات» لصلاح أبو سيف ثم فيلم «هولوكست ١٠٠٠» للايطالى البرتو دى مارتينو.. قبل أن ينفرد بإخراج عدد من الأفلام القصيرة منذ عام ١٩٧٧ وبعضها انتاج مشترك تونسى - تشيكى أيضاً ..

وفى فيلمه الروائى الطويل الأول «أنشودة مملوك» أو «السراب» يلجأ بوعصيدة إلى الاسلوب الذى يرى أنه ضرورى للسينما العربية لكى تصل تدريجيا إلى الاسواق العالمية وكما حدث بالفعل فى التجربة الجزائرية.. وهو استخدام بعض الأسماء العالمية من النجوم إلى جانب النجوم المحليين.. فهو يعطى الدور الرئيسى للمملوك للممثل اليونانى يورغو فواياجيس الذى أسند اليه المخرج الجزائرى الأخضر حامينا منذ بضع سنوات بطولة فيلم **«سنوات الجمر»** الحائز على الجائزة الكبرى لمهرجان كان.. إلى جانب الممثلة اليونانية المعروفة ايرين باباس فى دور أم المملوك.. بينما أسند دور الملك للممثل اليوغسلافى بيكيم فهيميو الذى قد يذكره جمهور القاهرة بطلا لفيلم الكسندر بتروفتش اليوغوسلافى **«قابلت غجرا سعداء»**.. إلى جانب الممثل التشيكى ميروسلاف ماشاسلك فى دور الوزير وبعض الممثلين التونسيين بالطبع وعلى رأسهم عبد اللطيف حمرونى ومنى نور الدين..

وفى النواحى الفنية الأخرى يستعين المخرج التونسى أيضاً بعناصر عالمية.. فمدير التصوير هو جيرى ماساك والمونتير هو ألواس فيشاراك التشيكيان.. بينما مؤلف الموسيقى هو ارماندو ترافاجولى الإيطالى ..

ويعود «السراب» إلى الاسطورة المعروفة فى الثراث الفولكلورى العربى عن الفلاح الذى أنقذ الملك من خطر ما.. فكافأه بمنحة قد تصبح نعيما أو جحيما حسب المطامع الشخصية لكل انسان.. هى أن تصبح كل الأرض التى يستطيع أن يصلها ملكا له اذا جرى من شروق الشمس وبشرط أن يعود إلى نقطة البدء قبل غروب الشمس ..

وتكمن حكمة الاسطورة فى أن طمع الفلاح - أو أى انسان فى نفس الموقف - يدفعه بالطبع إلى الجرى بأقصى سرعة إلى أبعد نقطة يمكنه الوصول اليها لكى يحصل على أكبر مساحة من الأرض لتصبح ملكا خالصا له.. ولكنه قد ينسى أن عليه أن يقطع نفس الطريق لكى يعود فى الموعد المحدد والا فقد كل شىء.. وهنا

نقطة الصراع الاساسى بين الطمع والقناعة.. وبين الحكمة والاندفاع ..

ويحافظ بو عصيدة على هذه الفكرة الاساسية ولكن مع تعميق الاسطورة وأعطائها أبعادا اجتماعية لها علاقة بعالمنا الواقعى.. وبحيث لا يسلبها تجريدها من الزمان والمكان المحددين أيحاءاتها للمجتماعات العربية.. وخاصة فيما يتعلق بعلاقة السلطة بالفرد.. ثم السلطة الآمرة الناهية بأوضاع الناس الذين يبحثون عن العدالة وينتظرون من يلتفون حوله لكى يخلصهم من معاناتهم ..

وهنا يصبح الفلاح أو «المملوك» ليس مجرد الفرد فى مواجهة الاختيار الحاسم فى حياته بين ما يمكن أن يحصل عليه بمفرده وما يمكن أن يقنع به.. وانما هو «الرمز» الذى يلخص عذابات الناس بحيث يطالبه الجميع بأن يتبنى مطالبهم.. أى يصبح الفرد ولكن من خلال المجموع ..

وفى بداية الفيلم يخرج الملك للصيد بصقره فى الصحراء.. فيقع بحصانه فى حفرة لا ينقذه منها سوى المملوك الفلاح المعدم الذى يعيش مع أمه على هامش القرية حيث لا يملك أرضا.. ويستدعيه الملك إلى قصره الفخم حيث يغدق عليه بشىء من النعيم ثم يسأله عما يطلب مكافأة له.. فيطلب قطعة من الأرض يزرعها كأى فلاح.. ولكن لأن الملك يملك الأرض ومن عليها فانه يبالغ فى كرمه فيأمر له بكل الأرض التى يمكنه أن يصل اليها منذ الفجر.. وبشرط أن يعود قبل الغروب.. ويشيع الخبر فى الأسواق ومن خلال شخصية «الحاكى الشعبى» الذى يروى القصص والاخبار فى كل مكان.. وبالذات فى السجن حيث يحتشد المعتقلون لهذا السبب أو ذاك ويتعرضون لكل صور القهر والتعذيب.. ويعلن المنادى فى المدينة أن الرحلة ستبدأ فجر الغد أمام الباب الكبير للمدينة حيث أن «مملوك بن النعمان توصل إلى تخليص الملك فى وقت الشدة فقرر منحه جميع الأراضى التى يستطيع حفظها من طلوع الفجر إلى غروب الشمس» ويعلق الحاكى الشعبى وكما يفعل فى كل اللحظات الهامة من الفيلم «بأن الفقر والأمل وجهان لعملة واحدة».. يعنى أن فقر المملوك المدقع هو الدافع وراء أمله فى الملكية.. ثم يهتف الراوى ساخرا: يحيا الملك.. عاش الملك.. وتبدأ رحلة مملوك وسط أراضى الفلاحين وحقولهم وبيوتهم التعسة.. وليتعرف - بعين الفيلم بالطبع وليس بعينه هو فقط على أحوالهم وشكاواهم من الفقر والظلم.. فالكل يحمله همومه ويعتبره مندوبا للملك مادام قد أصبح قريبا منه إلى هذا الحد ومادام قد نال منه هذه الحظوة.. وواضح أن الفلاحين لم يكونوا حتى هذه اللحظة قد

جاءهم من يسمعهم سوى جنود الملك الذين يبطشون بهم.. بينما الوزير يختال فوق حصانه ووسط حرسه يرقب رحلة الفلاح فى الارض وما يمكن أن ينشأ عنها ليبلغ الملك بما يحدث بين وقت وآخر.. أما الفلاح فهو منهم أولا وأخيرا رغم وضعه المتميز وقد يكون أقرب إلى فهمهم.. ولكنه بهذه المنحة الملكية تكون قد بدأت أول بذرة لانسلاخه عنهم وتحوله إلى طبقة الملاك.. أي تحوله هو الآخر إلى «سيد» وليس «مملوك» – وقد تكون هذه دلالة اختيار الاسم – وتكون بالتالى قد بدأت تتولد عنده غريزة التملك.. ولذلك فهو يدخل فى صراع مع أحد الفلاحين الذى يحاول اقناعه بان قطعة الارض التى يحاول ضمها إلى ملكيته هى أرضه هو.. وهنا يزرع الفيلم عنصرا دراميا ذكيا لمواجهة الفلاح الذى يملك للفلاح الذى لا يملك ولكن تولدت لديه نزعة التملك.. ويأخذ الفيلم شكل «الرحلة».. وهو شكل كلاسيكى شائع فى السينما.. من أفلام الغرب الامريكى إلى أفلام الأساطير.. وهو أسلوب يمكن فنان الفيلم من أن يكتفى بحدود المغامرة أو أن يحقق نوعا من «المسح الاجتماعى» وحسب رؤية كل منهم لفيلمه وما يريد أن يقوله من خلاله.. وبو عصيدة هنا يحول الأسطورة بلاشك إلى رؤية معاصرة وتحليلية بقدر الامكان ورغم رمزية التناول لمجتمعه.. ولذلك فهو كما يجعل مملوكاً يبحث عن فتاته «فاتنة» التى يبدو أنه قد اغتصبها منه رجل آخر. فانه يصل إلى ذروة تحليله لمجتمعه حين يصل الفلاح مملوك إلى ما يشبه «مولد» سيدى غالى الولى الذى يحتفل به الفلاحون البسطاء وهو حى.. فهو شيخ القرية التقليدى الذى يتبرك به الناس ويصدقونه ويطلبون منه الوعى أيا كانت قيمته الدينية الحقيقية.. فهذا «الولى» يشغل الناس بأسئلة مثل: «هل كانوا خمسة وسادسهم كلبهم؟» فاذا كان السؤال هنا عن «أهل الكهف» فان أشارة الفيلم الواضحة هى أن هؤلاء الفلاحين المغيبين عن الواقع هم أنفسهم أهل الكهف.. وبينما يحمل الولى «سيدى غالى» كتابا ضخما قديما بالى الأوراق باعتباره مكمن الحكمة كلها.. ويشير إلى أتباعه بأن «كل شيء مكتوب هنا..» فان المملوك الذى يصبح «سندباد» الذى يستكشف العوالم المجهولة يتبين على الفور أنه دجال مجذوب فيخطف منه الكتاب الذى تتبعثر أوراقة فى الهواء لتتضح المفاجأة: أن أوراق الكتاب بيضاء لا تحمل أى حكمة على الاطلاق !

ويجنح بوعصيدة فى بعض مواضع الفيلم ومثل كثيرين من المخرجين العرب خاصة فى أفلامهم الأولى إلى الجانب الفولكلورى.. ربما لتأثيره القوى على تشكيل

وجدان الناس فى الدول المتخلفة.. وربما لأنه الجانب الجذاب المبهر الذى يلفت أنظار المشاهد الأوربى الذى يسعى سينمائيو العالم الثالث فى أغلبهم للوصول اليه قبل أن يصلوا إلى جمهورهم المحلى أولا.. ولذلك فنحن نرى فى «السراب» بعض مشاهد الأسواق والحواة والثعابين.. وان كانت هذه الصور جزءا لا شك فيه من النسيج الاجتماعى فى تونس ..

وخلال رحلة المملوك عبر الأرض التى يريد الحصول عليها.. تتكشف أمامه مشاكل الناس فيتفتح وعيه الجماعى ولا يظل مقصورا على وعيه الشخصى بمشكلته.. ويحتشد الناس من حوله لينقذهم ويساعدهم ويمنحهم قطعة من الأرض التى سيحصل عليها.. لقد حوله الناس أو طالبوه على الاقل بأن يصبح زعيما.. فهنا فقط يمكن أن تصبح للمنحة الملكية قيمة جماعية.. ولكنه يدرك عجزه الشديد كفرد عن أن يحل مشكلة المجموع.. فيكتفى بأن يمنحهم الأمل فى الغد : «غدوة غدوة..» فيسأله أحدهم: ولماذا ليس الآن؟ ثم ينقلبون عليه ويرجمونه بالطوب عندما يحسون بأنه أصبح جزءا من السلطة هو الآخر فلا يملك الا منح الوعود والاحلام فى الغد وليس اليوم.. بينما حرس الملك بالاقنعة السوداء يرقبون الرحلة فوق جيادهم دون أن يتدخلوا فى «صراعات الرعية» ..

ويصل المملوك إلى نقطة الاختيار عند اقتراب النهاية.. فالى أى مدى يمكن أن يسير ليستحوذ على أكبر مساحة من الأرض محتفظا فى نفس الوقت بفرصة العودة قبل الغروب؟.. أنه يصل إلى سراب فى قلب الصحراء وهو منهك بالجوع والعطش.. وهنا تكن حكمة الفيلم فى «أن السراب هو أقصر الطرق للعودة».. أى أن حاصل الرحلة كلها بعد كل هذا العناء هو لا شىء.. أنه يبحث عن قطرة ماء فى بحيرة الملح.. ويغلق الفيلم الدائرة بايقاع الفلاح هذه المرة فى الحفرة التى وقع فيها الملك.. فيصيح من عمق الحفرة: «ساعدونى وخذوا كل ما أملك» لقد أكتشف أن وعد الملك له كان مجرد سراب.. وأنه كان مجرد خدعة يمتحنه بها الملك.. ولذلك فان الملك يجئ بنفسه ليتشفى وليرى نتيجة الدرس الذى لقنه لهذا الفلاح الذى أراد أن يتجاوز قدره بمفرده وبمجرد حلمه.. ويقول له الملك: «هل عرفت الآن أن سعادة الانسان هى فى أن يعيش بما فى حوزته.. لقد طمعت وأردت أن تملك الدنيا كلها.. مجنون..! ما الذى تتمناه الآن وأنت تنتظر الموت ؟»

ويصرخ المملوك وقد اكتشف الخدعة ولم يعد يخشى الملك ولا ضياع الثروة وهو

عاجز عن تخليص نفسه من قاع الحفرة: «أتمنى أن أراك مرة أخرى فى قلب الحفرة وأنت تخشى الموت..» فيصيح الملك بغطرسة: «مملوك حقير».. وتكون هذه خلاصة رأى السلطة فيمن أراد أن يتجاوز حجمه أو قدراته ..

وتجئ المفارقة الدرامية حين تتقدم الأم لانقاذ ابنها من الحفرة ولكى تقع هى فيها وكأنه خسر أمه فى مقابل الأرض التى حصل عليها .. ولكنه لا يفوز بشىء لأنه نسى فى طريق الذهاب أن يحسب طريق العودة.. فيموت وحيدا مشردا على الرمال.. ويلخص الفيلم حكمته فى تساؤل الراوى الذى يمثل ضمير الشعب: «هل أراد أن يغير الواقع؟.. لا.. الواقع هو نفسه لازم يتغير!» .

* « عبور »

المخرج التونسى محمود بن محمود – ٣٤ سنة – فى فيلمه الروائى الطويل الأول وبعد عدة أفلام قصيرة بالسينما (الفيديو) ولا نعرف عنه سوى أنه متخرج من جامعة بروكسل الحرة حيث أحرز شهادتين فى الصحافة وتاريخ الفنون.. وأن سيناريو **«عبور»** الذى كتبه المخرج نفسه بالاشتراك مع فيليب ليجوست فاز بجائزتين: «الأولى لوزارة الثقافة الفرنسية ببلجيكا والثانية لوكالة التعاون الثقافى والتقنى بباريس» ..

ولأن فيلمه الأول «عبور» مثل فيلم زميله بو عصيدة هو أنتاج مشترك بين تونس وبلجيكا فهو يستعين مثله أيضاً ببعض العناصر الأجنبية فى فروع الفيلم المختلفة حيث يسند أدارة التصوير إلى جلبرتو أزفيدو والموسيقى إلى فرانشيسكو أكولا.. وحيث يقوم بأداء أحدى الشخصيتين الرئيسيتين الممثل الرومانى جوليان نيجليسكو الذى يقوم بدور الشاب القادم من أحدى الدول الاشتراكية ويشبه الممثل الإيطالى المعروف جان ماريا فولونتى شكلا وأسلوب أداء وينجح فى لفت الأنظار بقوة بأدائه الرائع إلى جانب الممثل التونسى الفاضل الجزيرى الذى يلعب دور الشاب العربى أداء قويا هو الآخر ولكن فى حدود الشخصية المرسومة له .

و«عبور» ليست ترجمة دقيقة لعنوان الفيلم بالفرنسية وهو بصيغة الجمع.. لأن عبور السفينة التى تدور عليها أحداث الفيلم من الشاطئ البلجيكى إلى الشاطئ الانجليزى يتكرر أكثر من مرة والشابان حبيسان على ظهرها لا يستطيعان الهبوط هنا أو هناك.. وهذه هى «المصيدة» القدرية الغريبة التى وجد الشابان نفسيهما

واقعين فى إسارها وحيث تكمن فكرة الفيلم العبقرية .

ويبدأ الفيلم بسفينة متوسطة تعبر البحر بين بلجيكا وانجلترا وهى تدخل ميناء دوفر الانجليزى ليلة رأس السنة لعام ١٩٨٠ .. ولكن بينما ينتهى رجال الجوازات الانجليز اجراءات دخول كل ركاب السفينة بسهولة.. يستوقفان شابين لا علاقة لأحدهما بالآخر.. فهناك مشكلة ما فى أوراقهما.. مشكلة غير محددة ولا مفهومة حتى بالنسبة للشابين اللذين يسألان رجال البوليس عن سبب منعهما من دخول انجلترا فلا يجدان جوابا شافيا.. فالبوليس نفسه لا يملك سببا محددا للاعتراض سوى رفض دخول الشابين بسبب الجنسية التى يحملها كل منهما.. فأحدهما جاء من بلد عربى والآخر من بلد فى الكتلة الشرقية.. وهذا الانتماء فى ذاته يمثل خطرا على المجتمع الانجليزى كما سيمثل بعد قليل خطراً على المجتمع البلجيكى.. أى أن الحكم هنا «على الهوية» أى على لون جواز السفر وبغض النظر عن الشخص نفسه ومدى ما يمثله من خير أو شر.. وحيث يضيع كيان الفرد فى صراع الأنظمة ..

ويجيد المخرج محمود بن محمود رسم صورة ساخرة لتعنت وصلف البوليس الانجليزى ورجال الجوازات البيروقراطيين ولكن بذكاء يرسم صورة أكبر لفاشية «حراس الحدود» فى أى مكان وبحيث لا تقتصر هذه النظرة الغبية بل والعنصرية على البوليس الانجليزى أو البلجيكى أو غيرهما ..

عندما يحجز الشابان الغريبان وحدهما بعد انصراف كل الركاب يحاول الشاب الشرقى التقرب من العربى الذى يبدو جامدا لا يبادله نفس الرغبة.. وإنما يغرق فى مأزقه الغامض.. ويقول الشرقى أنه جاء ليزور عمته فى لندن ليأخذ منها شيئاً من المال ليواصل رحلته إلى كندا باحثا عن عمل هناك.. ويقول العربى أنه جاء ليقضى بضعة أيام فى لندن «من أجل إمتاع نفسه».. ووسط الملفات والأضابير يعتصر رجال الجوازات الانجليز هذين الشابين فى الأسئلة المتلاحقة عما جاء بهما إلى لندن فى محاولة للبحث عن أى جريمة يمكن أن يرتكباها.. وتفشل تأكيدات الشابين بأنهما لم يجيئا لندن بهدف البقاء فيها وإنما كمجرد معبر إلى مكان آخر.. فسلطات الميناء مصرة على الاشتباه فيهما ورفض دخولهما.. وتأمر بعودتهما إلى نفس المركب التى جاءا عليها.. لكى تعود بهما إلى بلجيكا ..

ويقيم طاقم المركب احتفالا صاخبا برأس السنة.. ويدعون الشابين للمشاركة فيه بالرقص والشراب لبعض الوقت.. وتكون محنة الشاب الشرقى بوجدان ميروفتش أنه

لا يملك مليما واحدا ويستعير السجاير نفسها من هنا وهناك.. وهو يقول لبحارة السفينة: «ليست غلطتى أننى هنا.. فلم أرتكب أى شىء سوى أننى جئت من الشرق.. والشرق هنا مرفوض» ويسرى عنه البحارة: «متع نفسك.. فكلنا أسرة واحدة» ويذوب الجليد بين بوجدان القلق المتوتر دائما ويوسف القريشى الهادئ المنكفئ على همومه الذاتية حين يطلب منه سيجارة فيعطيه مبلغا من المال ليشترى ما يريد.. فتهز هذه البادرة الكريمة بوجدان ويشكر يوسف: – أنت أخ حقيقى.. أعطنى عنوانك وسأردها لك..

ونرى مجلة «تايم» وعلى غلافها صورة ليش فاليسا وعنوان «تصفية الشيوعيين» إشارة إلى الظروف التى يريد بوجدان ميروفتش الهرب منها.. وتصل السفينة إلى الميناء البلجيكى ليواجه الشابان نفس الموقف.. فرجال الجوازات يرفضون دخولهما بعد أن ينهالوا عليهما بنفس الاستجوابات.. ولا يصبح أمامهما سوى العودة إلى نفس السفينة حيث يضطر بوجدان للعمل فى غسل الأطباق فى مطبخها ليحصل على قوته.. ثم يطلب من يوسف أن يعيره صابون حلاقته فيسألة: «ولماذا تريد أن تحلق ذقنك؟» ويجيب: «لأنى أريد أن أقاوم.. أن أستمر.. أحلق لأنى أحترم نفسى!» ويحكى له أنه هرب من بلد شيوعى فى عربة ثلاجة.. أعطى أجره عن شهر لسائقها صديقه مقابل تهريبه وسط الطعام المجمد.. ويقول يوسف أنه هارب هو الآخر من الفاشيين فى بلده: «انهم نفس الشىء مثل الذين فى بلدك.. يبدو أن القهر هو هوايتهم» ..

ويعلق بوجدان: «أن أسوأ شىء فى العالم هو سلب حرية الرجل.. ولكننا نستطيع أن نساعد بعضنا» ويعتذر يوسف فى احساس كامل بالعجز وعدم الحماس: «لا أستطيع أن أقدم لك أى مساعدة.. فالمشكلة أكبر منى.. وأنا هارب منها»..

ويقول بوجدان وإحساس التمرد والرغبة فى الخلاص يكاد يقتله: «ولكن هل سنقضى حياتنا هنا كالكلاب.. إننى أكره البحر ولن أبقى حبيسا فيه هكذا.. عندى أشياء أصنعها فى أماكن أخرى.. إننى أفضل القفز فى الماء عن البقاء هنا»..

ويلخص يوسف فلسفته العدمية اليائسة من جدوى أى شىء: «ان خلاصك هو فى الثورة الاجتماعية الكبرى.. ولقد فاتك القارب.. وكل مشاكلك وهمية.. ليست هناك بلاد ولا هويات وانما كتل من البشر ومصالح وأماكن للقهر كهذه السفينة».. إسمع يا بوجدان ميروفيتش.. «أنت وأنا لا ننتمى إلى نفس العالم»..

وتكون السفينة قد وصلت إلى دوفر حيث يرفضون نزولهما.. وتعود إلى بليجكا حيث يرفضون نزولهما.. وكأنما لم يبق أمامهما سوى البقاء فى هذه المصيدة الجهنمية وإلى الأبد.. «فالعرب والشيوعيون هم أوغاد فى هذه البلاد..» وبينما يبدو يوسف بهدوئه «العربى» وقدرته الفائقة على الامتصاص مستسلما لمصيره.. يزداد جنون بوجدان كل يوم.. فهو غير قادر على الاستمرار ولابد من الخروج من المصيدة.. ويتسللان معا إلى الشاطئ لقضاء ليلة فى أحد الملاهى حيث يدخلان معركة مفتعلة مع بعض الشبان السكارى دفاعا عن امرأة.. وهو أضعف مواقف الفيلم ومفروض فرضا فى تقديرى من أجل شىء من الاثارة ولكى يهربا من البوليس ويعودا إلى السفينة حيث يكون بوجدان قد قرر أمرا.. أنه يستحم ويلبس ثيابه الأنيقة ويرقب من سور السفينة جنديا انجليزيا من جنود الحراسة على رصيف الميناء.. فيهبط وبلا أى سبب ولا مقدمات يضربه حتى يقتله.. ثم يبقى إلى جوار جثته ولا يحاول الهرب إلى أن يقبضوا عليه.. لقد قرر أن يبحث عن خلاصه الخاص من هذا «السجن الحر» الذى وضعوه فيه رائحا غاديا من هذا الميناء إلى ذاك.. لا يريده أحد هنا أو هناك.. ولا يريدون له حتى أن يكمل حلمه بالذهاب إلى كندا ليبدأ حياة جديدة.. وما دام أحد لا يريد أن يقول له ما هى جريمته.. فليرتكب لهم جريمة عبثية لكى يصبح هناك مبرر واضح للعقاب على الأقل.. لأن السجن الواضح المعلن هو أخف وطأة بالتأكيد من السجن الاختيارى غير المعلن وتحت دعوى الحرية التى ليست بحرية!

وعلى السفينة يبقى يوسف حبيسا دون أن يعرف إلى متى ودون أن يعرف كيف تنتهى قصته هو الآخر.. بل ودون حتى أن يبدو مهتما بأن يعرف.. إن ملامحه الهادئه القوية التى توحى بأنه لم يفقد الكثير بفقده رفيقه الذى لم يعرفه الا منذ أيام.. تعكس فى نفس الوقت احساسا دفينا بألم هائل.. فهو بالتأكيد فقد فى بوجدان أخا يشاركه نفس المحنة.. أو فقد جزءا من نفسه.. وعلى الطريقة «العربية» فيما يبدو.. يلتقط بعينيه فتاة على مائدة مجاورة وهو يتناول العشاء فى مطعم السفينة.. أنها تنظر اليه.. ويبادلها النظرات.. وفى الفراش تصبح لحظة خلاصه أو هربه المؤقت.. وعلى الطريقة «العربية» أيضاً يحملق فى سقف الغرفة المظلمة ويهرب إلى المناجاة.. مناجاة شىء مجهول.. ويقول كلمات بالعربية من المؤكد أن رفيقته لم تفهمها ولا يكون مهما أن تفهمها فهو يوجهها لنفسه: «لقد غادرنا الأرض وركبنا

البحر.. ولكن الجسور تحطمت خلفنا.. فانتبه الآن أيها الزورق الصغير.. فالبحر يزمجر من حولك.. وما زال أمامك مزيد من البحار والمحيطات لتعبرها.. ويبدو أنك لن تطأ الأرض مرة أخرى!» ..

وينتهى فيلم من أفضل الأفلام العربية على المستوى الحرفى المتقدم جدا وعلى المستوى الموضوعى حيث يلخص كثيرا من معاناة الانسان العربى وحتى الغربى الهاربين معا من أنظمة القمع فى بلادهما.. وحيث يفقد الانسان حريته وكيانه كله تحت هذا الشعار أو ذلك.. فلا هو مقبول فى بلده حيث القهر والتخلف.. ولا هو مقبول فى الغرب حيث ادعاء الديموقراطية والتقدم.. ولا حتى يملك حق الهرب إلى مكان آخر بحيث لا يزعج أحدا ..

أن **«عبور»** فى تقديرى لون جديد تماما من السينما العربية يتجاوز كل الألوان الموجودة حتى يوسف شاهين.. لأنه يتصاعد بالإنسان العربى ومعاناته وإحساسه بالقهر والاحباط فيما يتجاوز الاحساس الذاتى المحدود وبما يصل حقا حتى إلى العقل الغربى اذا كان هذا هدفا عند البعض.. ولكن السؤال الآن هو: هل تبقى هذه التجارب العربية الجديدة فى حدود المغامرة الفردية.. أو يمكن أن تشكل فى تونس وفى مصر وفى الجزائر وغيرها تيارا يمكن أن يستمر ؟

السينما العربية فى مهرجان القاهرة

«بيروت اللقاء»

إذا كان المخرج اللبنانى الشاب برهان علوية قد لفت الأنظار بقوة فيلمه الروائى الأول **«كفر قاسم»** فلا أظنه فعل نفس الشىء بآخر افلامه **«بيروت اللقاء»** ولا أظنه خطوة إلى الأمام.. رغم أنه يعود مرة أخرى ليلتقط موضوعا شديد الأهمية والسخونة ونابعا ايضاً من صلب الاوضاع المتدهورة يوما بعد يوم فى الوطن العربى الذى يدخل بالكامل فى محنة مخيفة .

والمخرج اللبنانى يعيش مأساة بلاده وكما هو مفترض بالفعل فى أي سينمائى واع لا يريد أن يدخل هو الآخر دائرة سينما الفراغ والتخدير التى تسود معظم الانتاج العربى.. وهو فى «بيروت اللقاء» يقتحم بقوة فجيعته وفجيعة العرب جميعا فى لبنان التى تحالف عليها كل قوى التدمير التى تريد تمزيقها وتمزيق المنطقة كلها تحقيقا لمصالح وحسابات عليا شديدة الشراسة.. زرعت فى لبنان كل الاسباب الموضوعية لحرب أهلية ضارية يبدو من ظاهرها «العبثى» - الذى ليس عبثيا على الاطلاق فى التحليل السياسى - ان كل لبنانى يريد ابادة كل لبنانى ..

ولا يدخل برهان علوية فى تفاصيل الحرب اللبنانية وان كان يحاول عكس مظاهرها الخارجية على الشوارع والبيوت المهدمة بل والعلاقات المهدمة ايضاً ومن خلال حكمة شديدة الذكاء عن استحالة قيام واستمرار العلاقات الإنسانية فى لبنان الحالية التى انقسم فيها الناس جانبا ضد جانب.. وحيث تنتصر الانقسامات الطائفية والمذهبية حتى على العواطف والقصص القديمة.. حيث يحب حيدر المسلم

المنتمى إلى القوى الوطنية زينة المسيحية المنتمية - ولو عائليا وطبقيا - إلى الكتائب.. ورغم أنه لا حيدر ولا زينة مسئولان عما حدث لبلدهما فانهما - مثل كل الآخرين - هما اللذان يدفعان الثمن.. لا فقط من حيث تمزق قصة الحب.. بل حتى من حيث استحالة لقاء الوداع بينهما كأى عاشقين.. فهنا تصبح «بيروت اللقاء» هى بيروت استحالة اللقاء .

وأتصور أن هذه الفكرة التى حاول تجسيدها فى فيلمة برهان علوية - وهى فكرة شديدة الذكاء كما قلت ويمكن أن تعطى أمكانيات درامية وسينمائية هائلة فى فيلم جيد.. استطاع أن يعبر عنها حرفيا تعبير مخرج متمكن بلا شك وفى ظروف صعبة بالنسبة لصنع فيلم سينمائى.. ولكن الخلاف فقط حول رؤيته «للقاء» ووسائله للتعبير عن استحالة اللقاء.. وهى وسائل سطحية تماما تركت تقدير الامور للصدفة وافقدت الصراع فى لبنان كثيرا من عمقه .

يعيش حيدر بالطبع فى بيروت الغربية حى القوى الوطنية وفى بيت بائس وظروف اجتماعية قاسية.. بينما تعيش زينة فى بيروت الشرقية حى القوى اليمينية وفى بيت عائلتها الموسرة وفى ظروف يغلب عليها الطابع الأوربى ولا يقلقها سوى الرغبة الجامحة فى قتل «الاخرين» .

وتبلغ العداوة بين الجانبين إلى حد قطع الاتصال التليفونى بين الجانبين كما يحدث فى كل الصراعات الهمجية المتخلفة.. ولكن حيدر يسعد حين يسمع بعودة هذا الاتصال الذى يمكنه من مخابرة زينة التى تواعده على اللقاء فى أحد مطاعم المدينة.. وبعد كثير من الثرثرة المجانية وتسكع حيدر فى الشوارع بلا هدف واضح سوى أن يعرض المخرج بعض ملامح المدينة فيما يشبه الأسلوب التسجيلى.. يذهب الفتى إلى موعده مع حبيبته فى سيارة «سرفيس» نكتشف منها أن بعض شوارع بيروت تضج بالحركة وبكثافة سيارات رهيبة تؤدى إلى الزحام الذى يسمونه هناك «عجقة سير».. بينما بعض الشوارع الأخرى مهدمة بالكامل وخالية تماما من البشر كمدن الأشباح الخرافية ..

ويقطع المخرج على بعض مظاهر «صراع الشوارع».. وهو صراع عبثى حقا فى شكله الخارجى.. ولكنه لا يضيف شيئاً عندما يجعل شابا مسلحا يرش رجلا عجوزا بالماء بلا سبب حتى يقول له الرجل فى دهشة: اننى فى سن أبيك.. وهو مشهد مجانى لا يعمق الظاهرة ولايحللها.. بل أن نموذج رش الماء بلا سبب ليس هو

التجسيد الصحيح لصراع تسيل فيه أنهار الدماء ويتعذر وجود الماء حتى لشرب الاطفال ..

ويريد الفيلم أن يقنعنا أن أزمة المرور فى بيروت الغربية هى التى عطلت حيدر عن الوصول فى الموعد للقاء زينة فى المطعم أو المقهى الذى عاكسها فيه بعض الشبان «الزعران» فنهضت منصرفة.. وهو أغرب تعبير فى العالم عن استحالة اللقاء.. لأننا فى القاهرة وبلا أية حرب أهلية أو انقسامات نواجه صعوبات لقاء مشابهة ولنفس السبب وهو زحمة المرور.. ثم ماذا لو أن سيارة حيدر لم تتعطل كل هذا الوقت واستطاع أن يصل فى الموعد؟.. هل تختفى اذن مشكلة استحالة اللقاء والتواصل فى بيروت الحرب الأهلية ؟

وتعود زينة إلى بيتها لتعالج احباطها بالرقص.. انها تطلب من أخيها الشاب الكتائبى الفاشى المنخرط فى عمليات القتل بالسلاح أن يراقصها: «اذا لم أرقص اليوم.. سأموت!».. ولكننا نفهم من جدل الفتاة مع أخيها أنها لا توافقه تماما على أفكاره الفاشية التى تبدو جزءا من تراث الفتى العائلى الذى رضعه بلا فهم ولا مراجعة ولكنها حولته مع ذلك إلى ترس فى عجلة الكتائب العسكرية التى تضع الرشاشات فى ايدى الأطفال ليقتلوا الآخرين باسم لبنان والأرز ..

ولكن كل هذا يجئ فى خلفية الصورة أو هامشها البعيد جدا.. فنحن لا نتعمق كثيرا لا فى منطلقات حيدر الوطنى فنفهم لماذا هو وطنى وما هى قضايا هذا الجانب الذى ينتمى اليه.. ولا فى منطلقات زينة لنفهم ما الذى تمثله عائلتها.. وانما نحن أمام جانبين متناقضين ومتحاربين فقط وان كان فتى من هنا يحب فتاة من هناك ويريد أن يلقاها فتفسد لقاءهما حركة المرور.. ولذلك فان حيدر يتصل بزينة تليفونيا ليعتذر ولتخبره هى بأنها ذاهبة غدا إلى أمريكا بعد أن تخلت عن رسالة الماجستير التى كانت تعدها.. وحيث نرى فى «فلاش باك» مشهدا لمشادة بينها وبين أستاذها الذى تخالفه الرأى ودون أن نفهم أيضاً شيئاً كثيرا عن طبيعة هذا الخلاف ..

وتقترح الفتاة أن يسجل لها حيدر حديثا طويلا على شريط ويسلمه لها غدا فى المطار.. على أن تصنع هى نفس الشيء.. فلعل تبادل الشرائط يحقق هذا اللقاء المستحيل.. ويذهب حيدر ليشترى الشريط بالفعل ومعه زجاجة ويسكى لا نعرف ضرورتها الحقيقية بالنسبة لشاب فى هذه الظروف الخانقة يريد أن يبوح لحبيبته بحديث الوداع.. وتقيم هى حفلة لأصدقائها الذين جاءوا لوداعها.. لكى يستغرق

الفيلم معظم مساحته الباقية فى عملية تسجيل كل من الطرفين لشريطه.. وحيث تختفى بيروت تماما فى كل هذا الجزء الضخم من الفيلم لتحتجزنا الكاميرا فى حجرتين: حجرة الشاب وحجرة الفتاة.. وكل منهما فى مواجهة جهاز التسجيل ..

ولا اعتراض بالطبع على لجوء الشابين لمسألة التسجيل هذه.. ففنان الفيلم حر فى اختيار وسائله الدرامية – لا سيما أن برهان علوية هو نفسه كاتب السيناريو.. ولكن ما يمكن أن نحاسبه عليه هو وسيلته السينمائية فى التعبير عن هذا الموقف.. وفى تصورى أن برهان علوية بدد كل رصيده السينمائى السابق فى مشهد التسجيل هذا الذى تحول فيه من مخرج سينمائى إلى مخرج اذاعى وبالمعنى الحرفى.. فمن بين كل الوسائل السينمائية لترجمة التسجيل الطويل إلى صورة.. لا يجد سوى لقطات متفاوتة الأحجام لكل من الفتى والفتاة بالتوازى وكل منهما «يذيع» خواطره للطرف الآخر أمام الجهاز.. من اللقطة العامة إلى «الكلوز» الكبير جدا لفم الفتى أو الفتاة.. ولكى نسمع كلاما «أدبيا» لا يقول شيئاً فى الواقع عن حقيقة المأساة مثل: «الكلام من ثلاث سنين اتغير معناه.. الكلام اللى قيل أمس أصبح معناه ٦٠ ألف قتيل.. فيه ربع مليون سيارة فى بيروت ومليون كلمة على الحيطان!».. ويحكى هو عن صديقه عزوز.. وتحكى هى عن رجل وجدته مقتولا و«مقسوما نصفين وكأنما مقطوع بالسيف .. نصفه على الرصيف ونصفه على الحائط» .

ولا يقطع المخرج هذا المونولوج الثنائى الطويل جدا والذى يخرج على كل القواعد السينمائية الا لكى يعرض مواقف هامشية لا تضيف أضافة حقيقية لبناء الفيلم الأساسى.. اذا كان هناك بناء أصلا.. فالفتاه تسأل أخاها جورج: لماذا تنكلون بجثث قتلاكم؟ فيقول: أنا لا أفعل هذا .. وتقول هى: ولكنك تحارب مع الذين يفعلونه!.

وبعد أن نسمع من الراديو أغنية عبد الوهاب القديمة: «أين من عينى هاتيك المجالى.. يا عروس البحر يا حلم الخيال» دون أن نفهم بأية دلالة تم توظيفها .. يحاول الفيلم أن يؤصل فكرة الكتائب من خلال يوسف بك كرم الذى وضع فيه بذور الفلسفة الكتائبية.. ثم وبسذاجة تعبيرية هائلة يجعل الفتاة ترى يوسف كرم نفسه فى كابوس يطعن فيه أمها بالسيف ..

وفى الصباح المنتظر حيث تسافر الفتاة إلى أمريكا يذهب حيدر الى المطار حاملا الشريط فى سيارة تذيع أغنية تركية لا نفهم دلالة توظيفها أيضا .. وبوصوله الى المطار يصل الفيلم الى أفضل مراحله وأعمقها .. حيث يقف حيدر أمام الباب

الخارجى فى انتظار وصول فتاته فيتعرف عليه أحد حراس المطار الشبان الذى كان جيدر تلميذا له سنة ٧٠.. ويتذكر حيدر تلك الأيام القديمة البرئية.. ويتعرف على نموذج غريب لرجل يحوم حول باب المطار الخارجى سائلا كل من يقابله عن الساعة.. ويقول الحارس لتلميذه السابق أن سرحان هذا يجئ كل يوم إلى المطار ليقنع المسافرين والمهاجرين بالبقاء.. ويتعجب حيدر من أنه جاء مبكرا خوفا من تأخره مرة أخرى فى زحام المرور: «عملت حساب العجقة.. طلع ما فى عجقة!» وهو تأكيد آخر على عبثية الصدف التى تحكم اللقاء أو عدم اللقاء والتى تحكم بالتالى رؤية الفيلم كله.. ففى اللقاء الأول الذى يصل فيه حيدر متأخرا لا يجد فتاته.. وفى اللقاء الثانى الذى يصل فيه مبكرا قبل وصول الفتاة.. يكون هو قد قرر شيئاً آخر.. فهو فجأة يوقف تاكسيا يركبه منصرفا وقد اكتشف عدم جدوى حتى هذا اللقاء الأخير.. وبينما هو فى طريق العودة إلى المدينة يخرج الشريط الذى قضى ليلة كاملة فى تسجيله لاعطائه كآخر تذكار وداع أو محاولة لقاء بحبيبته.. فيمزقه ويقذف به من نافذة السيارة لتتطاير عواطفه وذكرياته كلها على أرض الشارع وتطؤها السيارات.. وتصل زينة إلى المطار فلا تجده بالطبع فتنهار إلى جانب الحائط باكية.. ويتقدم أخوها جورج لينهض بها.. وتلقى نظرة أخيرة إلى السيارات القادمة إلى المطار قبل أن تقلع بها الطائرة !

نهاية جيدة لموقف عاطفى لو أننا فقط وضعنا هذا الموقف فى اطار العلاقة نفسها.. ثم وضعنا هذه العلاقة فى أطار القضية التى «يقول» الفيلم أنه يتحدث عنها.. فهل كانت قضية الحرب الأهلية اللبنانية هى حقا قضية «عجقة سير» ؟

كشاف بأسماء الأفلام المصرية والعربية
الواردة فى هذا الجزء واسم مخرج كل منها وسنة عرضها

إعداد : يعقوب وهبى

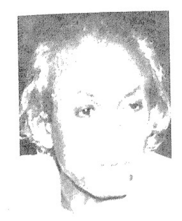
آفاق السينما

• صدر فى هذه السلسلة •

**** الكتاب القادم :**

- المهنة كاتب سيناريو.......................... سمير الجمل

رقم الايداع : ٢٠٠١/١٥٧٠٢



الناقد سامى السلامونى

سامى السلامونى

- من مواليد ١٢ مارس ١٩٣٦ .
- حصل على ليسانس الآداب قسم الصحافة ١٩٦٥ .
- دبلوم الدراسات العليا فى السيناريو والإخراج من المعهد العالى للسينما ١٩٧١ .
- عضو بجمعية الفيلم ثم رئيس لمجلس إدارتها من ١٩٧٢ إلى ١٩٧٧ .
- عضو مجلس إدارة نادى السينما بالقاهرة .
- كتب العديد من المقالات والدراسات السينمائية فى جريدة المساء ومجلات الطليعة والكواكب والهلال والسينما والمسرح ونشرة نادى السينما .
- أصدر ثلاثة كتب غير دورية هى « كاميرا ٧٨ » و «كاميرا ٧٩» و«كاميرا ٨٠» .
- أعد كتاب «جمعية الفيلم ٢٥ سنة سينما» .
- كان يعمل ناقداً سينمائياً بمجلة الإذاعة والتليفزيون حتى يوم وفاته .
- قام بإخراج مجموعة من الأفلام التسجيلية هى :
  - ١٩٧١ - «مدينة» المعهد العالى للسينما .
  - ١٩٧٢ - «ملل» جمعية الفيلم .
  - ١٩٧٣ - «كاوبوى» شركة نفرتارى .
  - ١٩٨٢ - «الصباح» المركز القومى للسينما .
  - ١٩٨٩ - «القطار» المركز القومى للسينما .
  - ١٩٩١ - «اللحظة» التليفزيون المصرى .
- شارك فى إعداد بعض البرامج التليفزيونية عن السينما مثل : «نجوم وأفلام» و «سينما الأمس واليوم» .
- حصل على عدد من الجوائز منها :
  - جائزة السيناريو ١٩٧٢ عن فيلم «مدينة» .
  - جائزتى النقد الأولى والثانية ١٩٧٥ عن فيلمى «إمرأة عاشقة» و«الرصاصة لا تزال فى جيبى»
  - جائزة شرف شخصية ١٩٨٤ من المركز الكاثوليكى المصرى للسينما
  - جائزة أحسن إخراج ١٩٨٥ عن فيلم «الصباح» .
  - وسام شرف ١٩٨٦ من جمعية الفيلم .
  - جائزة أفلام المجتمع ١٩٨٦ عن فيلم «الصباح» .
  - الجائزة الفضية للأفلام التسجيلية متوسطة الطول ١٩٨٨ عن فيلم «الصب
- توفى يوم ٢٥ يوليو ١٩٩١ .

الأمل للطباعة والنشر

الثمن ثلاثة جنيهات